Die Basilika S. Salvatore bei Spoleto und der Clitunnotempel

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen philosophischen Fakultät
der Königlichen vereinigten
Friedrichs-Universität
Halle-Wittenberg

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

vorgelegt von

WERNER HOPPENSTEDT

Halle a. S.
1912.

Referent:

Professor Dr. ADOLPH GOLDSCHMIDT.

Vorliegende Kapitel sind das erste Ergebnis einer mehrjährigen Beschäftigung mit der vorgotischen Kunst Umbriens.

Sie werden, wie ich hoffe, als notwendige Grundlage nur der Anfang einer größeren Arbeit über die romanische Plastik dieser Landschaft sein, für die ich das Material in der Hauptsache schon auf längeren Studienreisen zusammengetragen habe.

Es ist mir besondere Freude, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Adolph Goldschmidt, der mir das weite Arbeitsfeld erschloß und mit gütiger Anteilnahme den Verlauf meiner Studien verfolgte, meinen ehrerbietigen, warmempfundenen Dank zum Ausdruck bringen zu können.

Ferner sei hier dem Ispettore dei Monumenti e Scavi Umbriens in Spoleto, Herrn Prof. cav. Guiseppe Sordini, aufrichtiger Dank gesagt für das mir bewiesene Entgegenkommen und die uneigennützige Bereitwilligkeit, mit der er meine Studien gefördert und erleichtert hat.

Auch den übrigen Herren, Professoren und Kameraden, die meiner Arbeit ihr freundliches Interesse gewidmet, mich auch mit Rat und Tat unterstützt haben, spreche ich hier noch einmal meinen herzlichsten Dank aus. Ganz besonders bin ich Herrn Conte Umberto Gnoli in Perugia und den Herren Professoren Arthur Haseloff und Richard Delbrück, sowie Herrn Dr. Walter Mannowsky in Rom für ihre liebenswürdige Hilfsbereitschaft verpflichtet.

Inhalt.

Seite

Einleitung 7

I. Kapitel: Die Basilika S. Salvatore bei Spoleto. (Il Crocefisso) 9

1) Baubeschreibung 9

2) Architektonischer Befund 23

a) Einheitlichkeit der Anlage und ihrer Dekoration . . 23

b) Allgemeine Datierung und Einflüsse 27

3) Die Rankenornamentik 35

a) Beschreibung 35

b) Vergleich mit dem Türsturz des Domes von Spoleto 39

c) Der Türsturz und die Pfosten des Domportals . . . 46

d) Verhältnis zur antiken Rankenornamentik 49

Literaturverzeichnis und Anmerkungen zu Kapitel I 52

II. Kapitel: Der Clitunnotempel bei Trevi 71

Einleitung 71

1) Baubeschreibung 72

2) Architektonischer Befund 77

3) Die Dekoration 88

a) Die großen Tympana und ihre Stellung zum Schmuck der Crocefisso-Basilika 88

b) Das kleine Tympanon 95

c) Die Giebelumrahmungen 97

d) Der Innenschmuck (Plastik und Malerei) 100

4) Genauere Datierung (an der Hand der Argumentation de Rossis), zugleich zeitliche Verhältnissetzung zur Crocefisso-Basilika 109

5) Vergleichungen der Ornamentik 112

a) mit der von S. Pietro in Bovara 112

b) mit einem Fragment an S. Gregorio in Spoleto . . 117

Literaturverzeichnis und Anmerkungen zu Kapitel II . . . 120

Einleitung.

So klar sich die Gruppe der Arbeiten, die sich um das Portal des Domes von Spoleto ordnen lassen, von der Gesamtmasse der übrigen ornamentalen Skulptur Italiens abhebt, so widerspruchsvoll ist die Ansetzung der dieser Gruppe angehörenden Werke in ihrem Verhältnis zu einander bisher gewesen.

Die besondere Lage ist die, daß der Gruppe die dekorativen Austattungsstücke zweier Bauwerke angehören, die den einen als unter den selben Bedingungen, zur gleichen Zeit mit den übrigen, d. h. dem 12. Jahrhundert, zu der gleichen Gestaltung gekommen gelten, von den andern dagegen für die 800 Jahre vorher entstandenen Vorbilder der sonst noch in die Gruppe fallenden Arbeiten gehalten werden. Es handelt sich hierbei um den ornamentalen Schmuck der Kirche S. Salvatore (il Crocefisso) bei Spoleto und denjenigen des sogenannten Clitunnotempels unterhalb Trevis.

Die Beseitigung dieser Unsicherheit ist unbedingte Voraussetzung für eine Behandlung der romanischen Plastik auf umbrischem Boden, die wir uns zur Aufgabe gemacht haben. Um dies nächste Ziel zu erreichen, werden wir uns nach den bisherigen Erfahrungen nicht auf die Vergleichung der Ornamentik allein verlassen können, sondern auch versuchen müssen, durch eingehende Behandlung der beiden Bauwerke, an denen sich die strittige Ornamentik befindet, durch Klärung ihrer nicht minder umstrittenen Baugeschichte

und Sicherstellung ihrer Entstehungszeit, eine Stütze unserer zeitlichen Ansetzung ihrer Dekoration zu gewinnen.

Von diesem Standpunkt aus sind wir gezwungen, beide Werke einzeln vorzunehmen; eine gewisse Zusammenfassung wird sich von selbst im 2. Kapitel ergeben. Und innerhalb der beiden Darlegungen werden wir mit dem architektonischen Teil beginnen, an den sich der die Ornamentik behandelnde folgerecht anschließen wird.

Kapitel I.

Die Basilika S. Salvatore bei Spoleto.

Die Kirche S. Salvatore[1]) liegt etwa $^1/_2$ Kilometer vor der Porta Leonina, am Abhang des Poggio Luciano oder Ciciano. Sie dient heute zur Leichenhalle des zu ihren Füßen angelegten Friedhofes, von dem aus sie durch eine Freitreppe erreichbar ist.

Die Kirche ist genau nach Osten orientiert.[2])

Sie zeigt im Langhaus das Schema der dreischiffigen Basilika,[3]) doch läuft das Mittelschiff in einen kuppelüberwölbten Chorraum mit sofort anschließender halbrunder Apsis aus, die heute verbauten Seitenschiffe in zwei rechteckige, ebenfalls mit kleinen Apsiden versehene Seitenkapellen.[4])

Der Bau hat durch Erdbeben, Brand, Restaurationen und Einbauten außerordentlich gelitten, er befindet sich demnach heute in einem Zustande, der nur zum Teil noch seiner einstigen Ausgestaltung entspricht.[5])

Am besten steht es noch mit dem Chorteil, wohl weil er, wie die Untersuchungen ergeben haben, von den Bränden verschont blieb.[6]) Das Langhaus ist in bei weitem desolaterer Verfassung, ja völlig entstellt und nur nach geringen Spuren rekonstruierbar.

Auch außen dokumentiert sich dieser Umstand durch die öden, nur im unteren Teil durch regellos angebrachte Fenster spärlich belebten, oben völlig erneuerten Langmauern. Keine Spur der alten Fensterreihen, unter denen noch ein

Gesims gelegen zu haben scheint (nach einer Spur ganz rechts an der Fassade), ist mehr sichtbar.

Der Chorteil stellt sich von außen als ein schwerer, rechteckiger, turmartiger Bau dar, mit einem zurückspringenden, modern verputzten Aufsatz und kleiner Laterne.[7]) Je zwei große, wohlproportionierte Fensteröffnungen erscheinen seitlich am Hauptkörper, wie darunter an den Verlängerungen der Seitenschiffe.

Dahinter folgt, wie ein Anbau wirkend, die Schlußpartie mit einem Satteldach, das heut etwas höher als das der Seitenschiffe liegt und daher nur gegen den Kuppelturm anstößt.[8]) Sie enthält die Haupt-Apsis und die beiden Seitenkapellen.

Bemerkenswert an diesem, bis auf einzelne Gesimsreste schmucklosen Bauteil ist eine hohe flache rundbogige Nische, die die Mitte der Rückwand einnimmt, also gerade hinter der Mittelapsis liegt. Die Archivolte dieser Außennische ruht ihrerseits wieder auf den Bogen seitlich in das Gewände der Vertiefung gelegter kleinerer Nischen, durch ein rohes Profil von ihnen getrennt.

Die beiden Seitenapsiden treten als rundliche fensterlose Bildungen ein wenig aus der Wand heraus, doch stecken sie bei dem hinter der Kirche schnell ansteigenden Terrain tief im Boden.

An der leider wieder sehr entstellten, jetzt wenigstens gereinigten Fassade[9]) wird, der Basilikenform des Inneren entsprechend, die Mittelpartie stets wie heute überhöht gewesen sein. Ein viel profiliertes, sonst ornamentloses Gesims trennt einen unteren Fassadenteil ab.[10])

Ihn schmücken drei rechteckig gebildete, reich umrahmte Portale (aus ursprünglich weißem, heute schmutzig gelbschwarzem Marmor), deren mittelstes — allein noch offen — größer als die seitlichen ist. Alle drei sind durch darüber eingezogene Bogen entlastet. Sie zeigen die von Vitruv[11]) als jonischer Typ charakterisierte Grundform, d. h. über dem eigentlichen Türrahmen liegt noch ein Fries, der wieder

von einem konsolengetragenen Gesims bekrönt wird. Abweichend vom Grundtyp sind nur die „Ohren" des Rahmens, die eigentlich dem dorischen zukommen, sowie die Breite des Frieses, der nach der Beschreibung Vitruvs um die Hälfte schmaler sein müßte; schließlich überschreitet die Länge der beiden großen, rekonstruierbaren S-förmigen Seitenkonsolen weit das vorgeschriebene Maß.

Die mehrfach abgeplatteten Türrahmen — der mittlere ist durch eingefügte Stücke entstellt — sind auf der äußeren Fascie mit einem aus dem lesbischen abgeleiteten, unvegetabilen Kyma, das wir hier als Zangenkyma bezeichnen wollen, mit angelegtem verschieden-körnigen Perlband geschmückt; auf dem inneren haben die Nebentüren nur das gleichkörnige Perlband, das mittlere daneben noch ein mehr blattartiges einfaches Kyma (der lesbischen Urform näherstehend).

Die Trennungssima zwischen Rahmen und Fries ist an den Seitenportalen herausgebrochen, die in der Mitte weist ein reiches gegenständiges Lotospalmettenband, darunter Zahnschnitt auf. Die stehenden Palmetten sind abwechselnd geschlossen und gesprengt, die hängenden Lotosblüten aus drei ineinandergeschobenen Kelchen gebildet. Kleine Blattfächer zweigen sich vom Stengel, ihnen zugekehrt, ab.

Alle drei Friese zeigen reichen Rankenschmuck, in der Mitte ein blattbelegtes Kreuz. Wir werden sie später noch eingehend zu behandeln haben. Hier sei nur auf die Blüten aufmerksam gemacht, die seitlich des Kreuzes je den mittleren Platz behaupten, buschartige ins Profil gestellte Blattbildungen, aus denen Kegel mit kleineren Blättern an der Spitze und einem Schuppenknoten darin aufragen.

Das von dem einfachen (Blatt-) Kyma gerahmte Feld, auf dem der Rankenschmuck liegt, ist nicht völlig geradlinig begrenzt, sondern an beiden Seiten in S-Form eingezogen. Eine gesprengte Halbpalmette von besonderer, widerhakenartiger Bildung (mit einer Tauleiste außen längs des größten Blattes, einem Kranz von Rinnblättern über dem Blattüberfall

des Kelches und mit Bractee und Blüte an dem rückwärts volutenartig eingerollten Stengel), füllt je den seitlich freibleibenden Raum.

Das große Gesims darüber ist am Mittelportal besonders reich gebildet. Das mit dem Motiv des laufenden Hundes belegte Geison wird von einer Reihe kleiner Blattkonsolen gestützt, deren oberer Rand von einem Kyma umzogen ist, während die an den Ecken stehenden an den sichtbaren Breitseiten auch noch gesprengte Halbpalmetten aufweisen. Darunter liegt ein von pfeilspitzenartigen Gliedern durchsetzter Eierstab, Zahnschnitt und eine Art Zangenkyma, darüber Astragal, und die Sima deckt ein reicher stehender Blattkranz, die Ecken sind wieder mit gesprengten Palmetten versehen.

Die nur äußerst fragmentarisch erhaltenen großen Seitenkonsolen[12]) zeigten einst oben, unten und in der Mitte sich von der Hauptform lösende Blätter; die langen schmalen Gebilde waren seitlich mit Perlband, Tauleisten und einem Kyma belegt, das wir rein seiner äußeren Erscheinung nach als Blütenkyma[13]) bezeichnen wollen. An der Schmalseite lief in stark vertiefter Mittelrinne ebenfalls ein Perlband.

Am Gesims der Seitenportale fehlt die kleine Konsolenreihe, von unten nach oben folgen Blütenkyma, Zahnschnitt, Eierstab, Astragal und Rinnblatt (sonst auch als Pfeifen- oder Stabornament bezeichnet) aufeinander.

Schließlich trägt auch noch die in gleicher Weise abgeplattete Innenseite der drei Portalrahmen auf der äußeren Fascie ein blattartiges Kyma, das größere Zwischenräume als die bisher genannten beiden zwischen den einzelnen Blattüberfällen läßt, wobei die so entstehenden Kehlungen halbmondförmig gebildet sind.

Dem oberen Fassadenteil dienen, den Portalen entsprechend, drei reich umrahmte Fenster zu besonderem Schmuck, das mittlere rundbogig geschlossen, die seitlichen von rechteckiger Grundform mit aufliegenden Dreieckgiebeln.

Die seitliche, durch Pilaster bewirkte Einfassung ist bei allen die gleiche.

Diese Pilaster, sich verjüngend und mit halbgefüllten, auch in der Leibung auftretenden Kanneluren versehen, werden von freikorinthisierenden Blattkapitellen bekrönt. Diese haben an den Ecken und in der Mitte je eine überfallende, wenig gelappte Blattwelle, mit nur eingeritzter Berippung, die Deckplatte darüber ist geschwungen und zeigt in der Mitte je eine blattverzierte Bosse. Die kämpferartigen Aufsätze erweitern sich in ihrem unteren Teile rahmenkastenartig von unten nach oben. Die Basen sind rundlich profiliert, die hohen Sockel weisen in viereckige Felder gepaßte Akanthusrosetten auf und stehen ihrerseits auf zugleich die Sohlbank bildenden gebälkartigen Unterlagen. Letztere springen innerhalb der Fensteröffnungen ein wenig zurück, doch sind diese Mittelpartien — wohl in perspektivischer Absicht — nicht im rechten Winkel gegen die weiter vorstehenden Seitenteile abgesetzt, sondern schräg zu ihnen übergeleitet.

Bei den Seitenfenstern liegt auf den Kämpfern das aus Architrav und glattem Fries bestehende Gebälk auf, das den stumpfwinkligen, reich profilierten Giebelaufsatz trägt, in dessen Feld ein monogrammiertes Kreuz steht.

Die halbkreisförmige[14]) Archivolte des Mittelfensters besteht aus mehreren Fascien, die mit gleich- und wechselkörnigem Perlband und einem reichen stehenden Blattkranz geschmückt sind, wie er uns schon an der Sima des Hauptportals begegnet ist, recht gut geschnittenen, hier unverbunden nebeneinander stehenden Blättern, zwischen denen eine dahinter gestellte zweite, glatte Blattreihe sichtbar wird.

Höchst auffallend ist der Schmuck, von dem die Archivolte außen umstellt ist, 16 radial gerichtete spindelförmige Schmuckglieder, die man auch mit gedrechselten Schachfiguren vergleichen könnte. Mehrere, teils geschweifte, sich verjüngende Wülste und Einziehungen bilden jedesmal einen glockenförmigen Untersatz, aus dem sich eine

aus mehreren schlanken Gliedern bestehende, knopfgekrönte Spitze entwickelt (nur ganz links einmal Rillenzeichnung am oberen Hals, sonst alles glatt). Zwischen ihnen erhebt sich in der Mitte, selbst auf solchen Untersatz stehend, ein einfaches, d. h. nicht wie in den Tympanen der Seitenfenster monogrammiertes Kreuz, dessen Arme sich aber wie dort nach den Enden hin verbreitern. Es ist wie die der Friese mit einem krausen, von einer gemeinsamen Mittelrippe ausgehenden Blattschmuck versehen. Die drei Enden der Rippe sind zu Ösen gekrümmt. Ganz seitlich, am Ablauf des Bogens, kehren auch die zwei gesprengten Halbpalmetten der Portalfriese wieder. An ihren äußeren Seiten läuft wie dort ein Tauband und die widerhakenartigen Spitzen sitzen auf denselben sonderbaren rinnblattartigen Pfeifen auf, nur daß sie aus einem größeren Blattkelch wachsen, dessen Einzelbildung aber wieder der schon an den stehenden Blattkränzen beobachteten entspricht.

Die Archivolte mit all ihren Schmuckgliedern liegt auf einer, durch Fugenandeutung Quaderschichtung (Mothes) oder Marmorinkrustation (Grisar) vortäuschenden Grundfläche, die sich nur hier in der sonst verputzten Wand erhalten hat (wenn sie überhaupt jemals weiter gegangen ist). Oben gleich über dem Kreuz wird diese Partie von einem viel und dicht profilierten Gesims abgeschlossen, seitlich ist sie ebenso wie das Gesims scharf abgeschnitten. Dasselbe zeigt sich auch an den Gesimsen, die im gleichen Abstande und von gleicher Bildung über den Seitenfenstern liegen, obwohl unverbunden gleichsam die Fortsetzung des mittleren bildend. Es muß hier zwischen und neben den Fenstern etwas Trennendes oder Rahmendes sich befunden haben, und da an den entsprechenden Stellen auf dem großen Mittelgesims vier flache Basen aufsitzen, ist es offenbar, daß ebensoviele angeblendete Pilaster die Fassade gegliedert haben. Nach einem erhaltenen Exemplare waren sie von korinthischen Kapitellen bekrönt. (Cfr. Phot. Anderson 5750.) Ein großer Giebel wird den Abschluß der Fassade gebildet haben.[15])

Oberhalb des Mittelportals, also wieder auf dem unteren Fassadenteil, wären noch drei kleine Blattkonsolen zu nennen, die mit einer gesprengten Halbpalmette gleicher Bildung wie die bisher beobachteten versehen sind. Eine vierte rechts ist zu ergänzen.[16])

Im Inneren[17]) bietet das hohe Mittelschiff einen höchst traurigen Anblick dar. In den beiden bis oben hin fest zugemauerten Wänden — die Seitenschiffe bilden heute getrennte Räume, das rechte ist in mehrere Kammern geteilt — werden einige eingebaute, sehr lädierte Säulenstümpfe sichtbar, die zum Teil durch modern eingezogene Bogen mit einander verbunden sind. Hinten gegen den Chor zu steht je eine, aber sehr verkürzte Säule noch frei, von der zwei offene Bogen nach vorn und hinten ausgehen. An den vier Ecken des Mittelschiffs erscheinen über der Höhe der eben genannten Bogen weitere Reste der ursprünglichen Anlage. Da man, um sie zu verstehen, den Chorraum kennen muß, treten wir zunächst in eine Beschreibung dieses besser erhaltenen Bauteiles ein.

Hier sieht man sich plötzlich von einer großen Anzahl hoher Säulen mit teilweise hervorragend schönen Kapitellen umstellt, die höchsten in den Ecken des quadratischen Raumes und durch Vermittlung von Kämpfern und Auflagern zu den vier großen Gurtbogen und den Pendentifs der Kuppel hinaufleitend. Die Seitenwände sind in ihrer unteren Hälfte in je drei korinthische Säulen mit darüber laufendem dorischen Gebälk aufgelöst, ein vierter Träger an jeder Seite, aus zum Teil unzusammengehörigen Fragmenten bestehend, ist spätere Zutat.

Oben werden in den Seitenwänden die beiden schon außen bemerkten, großen rundbogigen Fenster sichtbar. Zwischen Gebälk und Lichtgaden findet sich eine in ihren Hau- und Ziegelsteinlagen völlig im Verband mit dem Übrigen stehende, nur im Relief angedeutete Pilasterstellung, mit dazwischenliegenden Entlastungsbogen für die Intercolumnien darunter.[18])

Dem modern erneuerten[19]) Triumphbogen gegenüber

öffnet sich die halbkreisförmige Apsis, deren Wölbung über einem schmalen Gesims ansetzt. Der vordere Abschlußbogen der Wölbung ruht auf zwei korinthischen Halbsäulen mit hohen Gebälkwürfeln, denen am Eingang des Chorraumes ebensolche, gleich hohe Träger mit noch näher zu behandelnden eigenartigen jonischen Kapitellen entsprechen.

Neben diesen vier Halbsäulen, mit ihnen durch das gleiche verkröpfte Gebälk verbunden, erheben sich vier frei in den Ecken des Kuppelraums stehende, jenen auch in der Bildung der Kapitelle jedesmal konforme Säulen, die mit Hilfe von vier, noch über dem Kämpfergebälk liegenden, reich ornamentierten, sockelartigen Zwischenstücken die eigentlichen Träger der Kuppelanlage sind.

Die Kuppel besteht in einem achtteiligen Klostergewölbe. Ihr oberer Teil, ebenso wie die Laterne, sind jedenfalls neueren Datums.[20])

Die großen Säulen sind durch glatte Postamente über das Niveau der beiden tieferstehenden seitlichen Säulenreihen emporgehoben, wobei die Chorsäulen aber wieder höher als die unter dem Triumphbogen stehen; aber auch der ganze dazwischenliegende Raum war einst aufgefüllt und überragte mit der noch ein wenig höher angelegten Apsis Seitenschiffe und Langhaus, wie wir glauben aber zunächst um nicht mehr als die gemeinsame Höhe von Plinthe und Basis der kleinen Säulen, d. h. so weit, daß die Plinthen der Triumphbogensäulen noch frei gelegen haben. Später freilich muß die Aufschüttung noch höher gegangen sein, wie die Rillen für Schrankenplatten an den vier Ecksäulen beweisen. Bei der verschiedenen Höhenlage der Säulen schneiden sie — an sich ausgerichtet — bei den hinteren (am Chor) noch in das Postament ein, bei den vorderen kommen sie aber kaum bis zur Basis hinunter, die also damals ganz verschüttet gewesen sein muß. Dies schließt aus, daß es sich hier um Spuren einer ursprünglichen Schrankenanlage handelt.[21])

Alle Schmuckteile des Raumes bestehen aus weißem Marmor, der der beiden mittleren der drei seitlichen Säulen ist

Pavonazetto. Ihre korinthischen Kapitelle sind von feinster Arbeit und tragen das Gepräge der flavischen Zeit. Ihre Basen, ebenso wie die der hohen, die Apsis flankierenden Säulenpaare, stehen in ihrer Steilheit und Vielgliedrigkeit der kleinasiatisch-jonischen Ordnung nahe. Sie haben je drei Tori, deren mittelster fein gerillt ist. Der unterste springt allerdings vor. Die beiden kleinen Säulenpaare zu Seiten der mittleren gleichen diesen wieder darin mehr, daß ihre Schäfte keine Kanellurenfüllung wie die hohen Säulen haben; aber ihre Kapitelle zeigen nicht die subtile Feinarbeit der mittleren, die Akanthusblätter haben nur drei statt der fünf Blattpfeifen dort (wo die mittleren auch noch schotenartig geriefelt sind), und die Blätter erscheinen fleischiger und an den Spitzen wulstiger. Auch sind die Helices fast flach und ganz glatt geschnitten, während sie an den flavischen Kapitellen tief gehöhlt sind, dazu auf dem oberen Steg eine zierliche Rillung zeigen. Dagegen lassen sich zwischen diesen Seitenkapitellen und denen der hohen Säulenpaare neben der Apsis keine merklichen Unterschiede feststellen. Die Bildung der Blätter (selbst die Art der Anbringung der die Lappentrennung markierenden Löcher), der Helices (bis hin zu den nur gekanteten Trägerstengeln mit den bandumwundenen Knoten), alles stimmt überein, selbst der punktartige Steg zwischen den beiden sich treffenden Eckvoluten.

Ein völlig anderes Bild bieten die vier jonischen Phantasiekapitelle des Triumphbogens, die auch für verkümmerte Kompositkapitelle gelten können. An der geschwungenen Deckplatte die korinthische Araceenblüte, aber unter dem jonischen Mittelstück nur ein den breiten Hals schmückender, hochstehender Kranz flacher, spitzer (Schilf-) Blätter. Eierstab und Hals sind durch ein Perlband geschieden. Die Voluten des Polsters tragen in der innersten Einrollung eine Blüte, außen sind sie blattartig verziert und eine nach oben gerichtete Abzweigung füllt den zwischen ihnen und der darüberliegenden Deckplatte bestehenden Winkel. (cfr. Phot. Anderson 5748.) Eine andere Abzweigung des

fast stengelartigen, säumenden Steges legt sich — an dieser Stelle allerdings das Übliche — als Halbpalmette auf den Eierstab unter dem Polster. Schließlich ist der geschwungene Rand der Deckplatte noch mit dem Blütenkyma geschmückt.

Die beiden Halbsäulen an dieser Stelle haben heute verstümmelte Schäfte, der eine, linke, ist in Backstein modern aufgemauert,[22]) der andere aus z. T. dem Mittelschiff entnommenen Säulenfragmenten zusammengeflickt. Links hat sich nur noch das alte Kapitell und die erste Trommel darunter erhalten, rechts außerdem noch eine zweite ganz in der Mitte. Diese Trommeln stehen, als aus dem gleichen Block wie die rückwärtige Partie gearbeitet, im Verband mit der Wand, befinden sich also in situ.

Sicher verschleppt sind dagegen die zwei schönen Pfeilerkapitelle, die bei einer früheren Restauration eine klägliche Wiederverwendung gefunden haben, das eine rechts hinten im Langhaus, das andere auf roh zusammengeschichteten Säulentrommeln im Chorraum zwischen der ersten und zweiten Säule rechts. (An dem entsprechenden Träger gegenüber ersetzt eine umgedrehte Basis die Stelle des Kapitells.) Als Schmuckmotive lassen sich an den besonders gut gearbeiteten Stücken von oben nach unten Blattkyma, Lotospalmettenband, Eierstab, Perlband und Rinnblatt unterscheiden. Die unteren Ecken werden durch Blattpalmetten markiert.

Ohne jedes Schmuckdetail, außer dem vorgeschriebenen, ist das dorische Gebälk über den je drei Säulen der Seitenwände. Um so bemerkenswerter ist es durch die Zusammenfügung seiner Teile.[23]) Nicht nur zeigt es den bei freigelagertem Gebälk an sich ziemlich seltenen Keilschnitt,[24]) d. h. ist hier zwischen die großen, auf den drei Säulen lagernden Werkstücke je ein kleinerer, keilförmiger Block eingepaßt (daher die vorher erwähnten späteren Verstärkungsstützen, auch eine Eisenstange war hier eine Zeitlang eingezogen, cfr. Viani); sondern außerdem bestehen Architrav und Fries nicht aus denselben durchgehenden Werkstücken, wie das im römischen Quaderbau, vor allem grade wenn es sich um

scheitrechte Bogen handelte, gewöhnlich war,[25]) sondern mehr nach griechischer Weise ist der Fries aus kleineren Steinen selbständig aufgemauert. Allerdings nur in seinem oberen Teile — das ist das Auffallendste an dieser Bildung. Den unteren umfaßt die Werkstücklage des Architravs noch mit. Daß sich die vier Zwischenkeile über den vier Intercolumnien in Größe und Lage nicht einmal genau entsprechen, ist neben einer so sonderbaren, von aller Regel abweichenden Bildung kaum noch auffällig.[26]) Der übrige obere Teil der Triglyphen besteht je aus einem einzelnen, kleineren Werkstück, die Metopen dazwischen sind in ihrem oberen Teil nur aus Ziegelsteinen geschichtet und dann verputzt. Wie sehr die darüber eingesprengten Entlastungsbogen am Platze sind, ist hiernach klar. Sie waren an dieser Stelle ein Erfordernis, gerade antiker Baukunst geläufig.[27])

Das Gesims darüber steht im Reichtum seiner Schmuckteile im vollsten Kontrast zu der Schlichtheit dieses dorischen Gebälks.[28]) Stehender geradlinig spitzer Blattkranz[29]) zu oberst, blattgeschmückte Konsolen, Astragal, Zahnschnitt und unten das Zangenkyma lösen sich ab. Letzteres ist hier noch durch hängende, aus mehrfach ineinandergesteckten Doppelkelchen bestehende Palmetten besonders reich geschmückt, die wir von dem Anthemienbande auf der Zwischensima des Hauptportals her kennen.

Nur geringe Abweichungen von dieser Reihenfolge weist das Kämpfergesims über den 4 hohen Säulenpaaren auf. Das Perlband ist hier durch einen Eierstab ersetzt, dafür folgt es über der Konsolenreihe statt des Blattkymas; das Rinnblattmotiv (cfr. die Simen der Nebenportale) bildet den Abschluß. Die Fascien am Architrav der Gebälkstücke darunter säumen Perlstäbe, der untere gleich-, der obere verschiedenkörnig. Über letzterem liegt noch ein sonst am Bau nicht auftretendes, reich gebohrtes viellappiges Blütenkyma. Der eigentliche Fries dagegen ist glatt belassen. (Die gemalte Ranke ist modern.)

In der Apsis läuft die Sima des Kämpfergesimses

weiter, statt der Konsolenreihe des Geisons findet sich aber Zahnschnittleiste und Blütenkyma; gegen den glatten Fries darunter ist durch zierliche Profilierung ein sonst ebenso schmuckloser Architrav abgesetzt.

Schließlich sind noch die Kuppelauflager zu nennen. Sie repetieren bis zu einem gewissen Grade die Form der darunter liegenden, vorher beschriebenen Gebälkstücke. Doch ist der glatte Fries durch eine S-förmig geschweifte Mittelpartie ersetzt, die reichen Akanthusblattschmuck zeigt. An den Ecken stehen höhere, an den Spitzen sich einrollende Blätter, die Flächen dazwischen füllt die mit dem kegelartigen Einsatz versehene, in Seitensicht gestellte Blüte von den Friesen der Portale. An den Profilen der Basis erscheint das weitgestellte Blattkyma mit den halbmondförmigen Kehlungen von der Innenseite der Portale und ein einfache Riemenband, am Aufsatz das Zangenkyma der Portale, Zahnschnitt, Eierstab und als oberer Abschluß das Rinnblatt.

Nach dieser Beschreibung der plastischen Dekoration des Chorraumes sei auch seiner malerischen kurz Erwähnung getan. Von anderen Freskenspuren zu schweigen, die uns hier nicht interessieren, war in der Apsis neben einer kleinen Nische in der Mitte durch rote, gelbe und grau-schwarze Streifen, deren Spuren sich noch finden, eine Felderteilung bewirkt, innerhalb deren wieder Kreise lagen. Auf der Rückwand der Nische steht noch heute deutlich sichtbar ein goldgelbes Kreuz auf crêmefarbenem Grund mit graublauen Perlen an den verbreiterten Ecken und rotem Gehänge mit dem A und Ω.[30]) In der Nischenleibung läuft auf einem crêmefarbenen Streifen, von einem roten und gelben eingefaßt, ein zartes rotes Rankenornament hin, bestehend aus einer Mittelrippe, an der in gleichem Abstande symmetrische Hakenbildungen ansetzen. Zeitlich zugehörige, figürliche Reste haben sich nicht erhalten. Wir kommen im 2ten Kapitel, wo wir auch solche nachweisen können, kurz auf diesen Freskenschmuck zurück, um ihn zur Datierung zu verwerten.

Wir wenden uns jetzt den Nebenräumen des Chorhauses zu. Da sind zunächst die beiden rechteckigen Räume, die die Kuppelhalle in Fortsetzung der Seitenschiffe flankieren. Sie sind gegen letztere in Bogen geöffnet, die, wie sich bei der Freilegung ergab, noch in ihrem ursprünglichen Zustande, mit je zwei Ziegelsteinlagen übereinander, erhalten sind. Sie dürften auch auf die alte Bildung des mittleren Triumphbogens schließen lassen. An den Außenwänden lag in diesen Räumen je ein Seiteneingang; der innere Marmorrahmen des südlichen ist noch am Platz, er ist ringsum vierfach abgeplattet und zeigt die Besonderheit, daß das den Türsturz bildende Werkstück selbst umbiegt und noch ein Stück weiterläuft, die obere Partie beider Pfosten also mit aus dem gleichen Block besteht. Von der andern Tür haben sich Reste gefunden.[31])

An diese, jede Andeutung eines Querschiffes vermeidenden Räume schließt sich nach Osten hin, wie schon gesagt, noch weiter je ein kapellenartiger Raum an, etwas verschoben rechteckig, kreuzgewölbt und mit kleinen Apsiden. Sordini meint,[32]) die sich jetzt zu ihnen hin öffnenden großen Bogen seien später hereingebrochen, ursprünglich wären sie durch eine feste, nur mit einer Tür versehene Mauer abgetrennt gewesen. Der Befund scheint uns nicht dafür zu sprechen. Unter dem Ansatz der Wölbung läuft ein feines Terrakottagesims mit Muschel- und Dreizackschmuck hin.

Nach dieser Beschreibung des Chorteiles kehren wir noch einmal zu dem nun leichter zu rekonstruierenden Langhaus zurück. Das überhöhte Mittelschiff zählte, wie sich aus den Resten ergiebt, bis zum Triumphbogen jederseits 10 Travertinstützen. 8 derselben waren freistehende Säulen, 2 als Halbsäulen mit der Wand verbunden, und zwar wie die beschriebenen unter dem Triumphbogen in der Weise, daß je die zweite Trommel aus dem gleichen Werkstück wie der dahinterliegende Wandteil bestand, wodurch eine feste Verklammerung bewirkt wurde. Alle Säulen hatten dorische Kapitelle und attisch-jonische, auf Plinthen stehende Basen. Über ihnen ruhte, nach den in den vier Ecken erhaltenen

Resten, ein nach der Ordnung der Kapitelle hier berechtigter Weise dorisches Gebälk auf, genau so eigenartig aufgemauert wie das des Chorraumes, und (nach einem Fragment vorn links) von einem ganz ähnlichen fein ornamentierten Gesims bekrönt. Der erhaltene Rest läßt das Zangenkyma erkennen, völlig gleich dem an den Kuppelauflagern und den Außenrahmen der Fassadentüren. Das Gebälk lief auch an der inneren Fassadenwand dicht über dem Rahmen des Hauptportals hin.

Darüber hat sich auch im Mittelschiff — nach deutlich sichtbaren Spuren, besonders rechts vorn und links hinten — dieselbe Einteilung durch kleine Pilaster und Entlastungsbogen befunden, wie wir sie vorher an den Seitenwänden des Kuppelraumes antrafen. Wir haben sie uns wohl marmorbekleidet oder mit Stuck überzogen, die Felder vielleicht freskengeschmückt zu denken. Wenn auch nur in gemalten Beispielen werden uns in den Basiliken Italiens genug Analogien für solche Einteilung der Langhauswände geboten.[33])

Ein weiteres Gebälk lag darüber, über dem erst der Lichtgaden hinlief. 9 Fenster an jeder Seite, der Zahl der Intercolumnien entsprechend und in Form und Größe wohl den vorher genannten Fenstern des Kuppelraumes gleichend, müssen eine Fülle von Licht in den Raum haben strömen lassen.

Wie auffallend hoch wir uns diesen zu denken haben, lehrt folgende Beobachtung.[34]) An der Rückseite des hochragenden mittleren Fassadenteils hat sich über dem heutigen Satteldach der Kirche der deutliche Rest eines aus drei Fascien bestehenden Architravs und unter ihm eines Pilasterkapitells erhalten. Diese Schmuckteile können nur zur einstigen Dekoration der inneren Fassadenwand gehört haben, und erst über ihnen muß die wahrscheinlich flache Decke aufgelegen haben.[35]) Die Feststellung ist auch insofern wichtig[36]), als es danach sicher ist, daß die Fassadenwand nicht, wie es jetzt scheint, außen überhöht war — für Dehio und Bezold ein entscheidendes Argument in der Datierung —, sondern daß umgekehrt, wie wir schon sagten,

erst noch auf ihr ein Giebel als Maske für den einst also derartig hochliegenden Dachstuhl zu ergänzen ist.[37])

Für die innere Fassadenwand wird durch den Fund soviel erwiesen, daß ähnlich wie außen Pilaster zwischen den Fenstern hinliefen, auf einem Gebälk aufruhend, das dem vorher genannten an den Längswänden unter dem Lichtgaden entsprach und auch noch sichtbar ist. Es ist möglich, daß auch die Längswände einst innen in derselben Weise durch zwischen die Fenster gelegte (nicht nur gemalte) Pilaster gegliedert waren.

Wir haben bei dieser Beschreibung und gleichzeitig versuchten Rekonstruktion das Bild einer einheitlichen, christlich-kirchlichen Bauschöpfung gewonnen.[38])

Die von de Rossi (a. a. O. p. 138) aufgestellte Behauptung, es handele sich um den Rest einer Cella, in die eine Kuppel eingebaut sei, hat bei der Darstellung der in all ihren Teilen im Verbande stehenden Gesamtanlage von selbst ihre Widerlegung erfahren. Nur jene drei, noch dazu verschiedenen Säulen auf jeder Seite sollten von einer älteren Tempelanlage stehengeblieben und in situ wiederbenutzt worden sein?[39]) Zu welcher Art von Tempel hätte diese (dreischiffige?) Cella gehören sollen? Wie wäre es denkbar, man hätte um sie herum diesen planvollen Kirchenbau errichtet? Und nur diese Säulen kämen in Frage, schon das Gebälk darüber gehörte unbedingt einem späteren Neubau an, nicht einmal seiner dorischen Bildung über korinthischen Kapitellen wegen, denn solche Stilmischung kommt an römischen Tempeln vor,[40]) wohl aber nach seiner Unregelmäßigkeit und besonderen Aufmauerung,[41]) und schließlich am entscheidensten, weil es sich in genau gleicher Art und Zusammensetzung im ganzen Langhaus fortsetzte. Und nicht nur es selbst, wie wir sahen, sondern ebenso das zu der dorischen Strenge an sich wenig passende kleingliedrige Konsolgesims darüber.

Wir müssen hier gleich noch einer anderen Vermutung entgegentreten. Der häufig ausgesprochenen und an sich nahe

liegenden Hypothese, daß es sich wenigstens bei den einzelnen Schmuckgliedern nur um losgelöste, ältere, hier nur wiederverwandte Fragmente handele. Spricht schon die eben genannte Ausdehnung bei jenem Lang- und Chorhausgesims dagegen, so wird der Gedanke auch bei den übrigen Stücken, jedenfalls was die rahmenden und säumenden Glieder betrifft, völlig unwahrscheinlich, wenn wir die Gleichartigkeit aller Schmuckleisten des Chorraumes und der Fassade ins Auge fassen, und bedenken, daß sich nicht nur immer die gerade passenden Stücke in der genügenden Anzahl vorfinden, sondern daß sie auch z. T. zu einer nur so speziellen Verwendung geeignet vorkommen, daß dann wirklich nur die Annahme bliebe, genau derselbe Bau habe schon einmal existiert.[42]) Wohl treten nicht an allen Stellen dieselben Motive auf, können es auch gar nicht bei der großen Auswahl, aber es genügt, daß einige von spezifischer Bildung von Zeit zu Zeit wiederkehren, während sich im ganzen ein auf das Reiche, ja Überladene gerichteter Geschmack in der Zusammenordnung mit einer außerordentlich sorgfältigen, präzisen Feinarbeit im Detail verbindet.

Wir haben die Wiederkehr besonders charakteristischer Motive schon während der Beschreibung betont. Am häufigsten ist die gesprengte Halbpalmette in der hier auftretenden flachen Form mit dem eigenartigen Beiwerk. Wir sehen sie auf den drei Friesen, an Konsolgesims und Sima des Mittelportals, am Mittelfenster, auf den kleinen Einzelkonsolen, ja als Vollpalmette, aber von derselben Haltung und Energie der rückwärts gespreizten Glieder auch auf dem Anthemienbande der kleinen Zwischensima des Hauptportals. Der reiche aufrechte Blattkranz begegnet sowohl auf der großen Sima hier wie an der Archivolte des Mittelfensters. Die Blattbildung ist dabei keine andere wie die der Pilaster-Rosetten und Kelche der Halbpalmetten am Mittelfenster; schließlich, wie wir noch näher sehen werden, ist es die der großen Portalranken. Auch der Blattbelag der Kreuze an Fenster und Friesen ist der gleiche. Das so bezeichnende Zangenkyma kehrt

nicht nur auf den drei Türrahmen wieder, sondern ebenso an den Gebälkwürfeln im Chor, wo selbst das dreizackartige, von oben eingesteckte Füllmotiv zwischen den Zangen nicht fehlt, nur sind hier, wie an den Wandgesimsen des Chorraumes, noch hängende Doppelkelche hinzugefügt, die aber ebenso gebildet, nur in der Dreizahl, auch an dem vorgenannten Palmettenband des Hauptportals auftreten. Das einfachere Zangenkyma der Kuppelauflager begegnet dafür sowohl an dem Gesims des Mittelschiffes wie an dem großen des Hauptportals. Die Kuppelauflager sind außerdem noch mit den Portalen durch ihr unteres, freies, breitlappiges Kyma verbunden, das in gleicher Bildung an den Innenseiten aller drei Türrahmen erscheint, wie schließlich durch die sonderbare Kegelblüte von den Friesen und die daran herunterhängenden Weinspiralen, die wenigstens auch der Mittelfries zu Seiten des Kreuzes aufweist. Die scharfe besondere Art der Einrollung an den Spitzen der Eckblätter an den Kuppelauflagern endlich erinnert an die zwar schlechter ausgeführten, aber auch in der Art der Lappung ähnlichen Kapitellblätter der kleinen Pilaster der Fassadenfenster.

Wir denken daß danach an der stilistischen Zusammengehörigkeit der genannten architektonischen Schmuckglieder des Baues nicht zu zweifeln ist.[43]) Damit ist aber bei ihrer Masse und speziellen Verwendung auch der Gedanke ihrer eventuellen Wiederbenutzung gerichtet.

Es sei hier noch erwähnt, daß an den Gesimsen der Gebälkwürfel unter dem Triumphbogen die inneren, der Kuppel zugekehrten Winkel nicht durch Zusammenstoßen zweier Werkstücke gebildet sind, sondern daß es sich je nur um ein, mit allen Schmuckleisten im Winkel geschnittenes Werkstück handelt. Wenn dafür an anderen Stellen die anscheinend von vornherein nicht überall gleich sorgfältige Zusammenpassung heute gelockert ist, so muß man die erlittenen Brand- und Erdbebenschäden, auch die oft in wahren Plünderungen sich äußernden Restaurationen späterer Zeiten in Betracht ziehen.

Unbedingt war der Bau noch unendlich viel reicher geschmückt. Ein jetzt wieder zerlegter Barockaltar war ganz aus alten Schmuckfragmenten zusammengesetzt, die man zurechtgeschnitten und an der Rückseite mit neuen Profilen versehen hatte. Die durch seine Auseinandernahme und Grabungen gewonnenen oder sonst gefundenen oder auch eingemauerten Stücke machen eine Marmorverkleidung der großen Archivolten, auch eine Dekoration der Seitenschiffe wahrscheinlich.

Daß andere größere Stücke, vor allem Säulen und Kapitelle, auch von älteren Bauten übernommen sind, ist bei manchen ihrer Haltung nach von vornherein sicher, so bei den Pavonazetto-Säulen mit ihren flavischen Kapitellen und den beiden prächtigen eingeschobenen Pfeilerkapitellen. Von den anderen Kapitellen des Chorraumes stimmen die korinthischen in ihrer Blattstruktur zwar völlig mit dem erhaltenen Pilasterkapitell der Fassade überein (cfr. Phot. Anderson 5750), das schlösse aber nicht aus, daß sie gemeinsam älteren Datums wären; die etwas nachlässigen jonischen dagegen haben in einzelnen Motiven (Blütenkyma, Voluten-füllblüte, Perlbandbildung) so starke Analogien mit den übrigen, neugearbeiteten Schmuckgliedern, daß sie zu ihnen gehören könnten. Die Säulenschäfte im Kuppelraum, mit Ausnahme der aus verzahnten Trommeln bestehenden beiden Halbsäulen unter dem Triumphbogen, sind dagegen wohl sicher wieder nur übernommen.[44])

Was aber die Masse der kleineren Zierglieder betrifft, so wird ihre Zugehörigkeit zu der christlichen Bauanlage ja schon durch das auftretende Kreuz bewiesen. So lange freilich ihre allgemeine Zusammengehörigkeit nicht feststand, konnte man gerade solche Stücke absondern und für hinzugefügt erklären, auf denen es vorkommt. Es sind das neben den betreffenden Fensterpartien der Fassade vor allem die drei großen Portalfriese. Kennzeichnen neben der Blattbildung die auf denselben Werkstücken auftretenden eigenartigen gesprengten Halbpalmetten zusammen mit dem Blüten-

kyma bei genauer Kenntnis der Gesamtdekoration aber gerade diese Stücke als durchaus zugehörig, so ist doch auch ein Stück mit dem Kreuz gezeichnet, an dessen früher Entstehung man nie gezweifelt, ja das man am ersten für alt und für nur wiederverwandt erklärt hat,[45]) nämlich das große Gesims des Mittelportals.[46]) Klein aber unverkennbar erscheint es auf dessen schmalem Geison, in der Mitte der sich hier treffenden Glieder des laufenden Hundes.

Es fragt sich jetzt, welcher Zeit wir die so als einheitlich erkannte Anlage zuzuweisen haben. Was die Auswahl und Beherrschung des antiken Ornamentschatzes betrifft — wir kommen darauf zurück —, so besteht nur die eine Möglichkeit, an die römische Epoche selbst, da das Kreuz dabei auftritt, es sich überhaupt um eine Kirche handelt, an ihren Ausgang, d. h. die frühchristlichen Jahrhunderte zu denken.

Und was den Bautyp betrifft, scheint uns keine andere Wahl zu bleiben.[47])

Freilich finden sich hier Besonderheiten, die ein näheres Eingehen erfordern. Das Langhaus zwar kehrt so oder ähnlich in zahlreichen, uns von den römischen und ravennatischen Basiliken gebotenen Beispielen wieder.[48]) Ebenso finden sich einzelne Kuppelbauten, besonders in Ravenna. Eine Verbindung aber von Langhaus und Kuppelraum existiert auf italischem Boden aus der frühchristlichen Zeit sonst nicht.

Um ein Unikum in Italien handelt es sich also jedenfalls, nicht vielleicht in Europa. Die jetzt zerstörte Martinsbasilika in Tours[49]) bietet sich als Vergleichsobjekt dar.[50]) Der von Quicherat rund angenommene Tambour wird von Dehio (Kirchliche Baukunst des Abendlandes I. p. 562), auch von Lasteyrie (Mémoires de l'Institut, Paris 1892 p. 48) eher für viereckig gehalten; selbst das also würde stimmen.[51]) Gleichwohl findet sich, schon in der Chorbildung, ein Unterschied, der beide Bauten wieder weit auseinanderführt. Scheint die wahrscheinlich durch eine Säulenstellung auf-

gelöste Apsis mit rundem Chorumgang[52]) in Tours auf die zentrischen Grab- und Denkmalskirchen des Ostens zurückzuweisen,[53]) so werden wir durch die Bildung der Chornebenräume unserer Basilika auf eine andere Fährte gebracht.

Die Anordnung der beiden rechteckigen Seitenkapellen neben der weit zurücktretenden, außen nicht sichtbaren Hauptapsis, ihre Zusammenfassung durch eine gemeinsame gerade Abschlußwand, kehrt als im Ursprung syrisches Motiv in zahlreichen Beispielen an den frühen Basiliken des christlichen Orients wieder.[54])

Es handelt sich dort bei den genannten Nebenräumen um Prothesis und Diakonikon, Sakristei und Abendmahlsraum,[55]) die dann ja im byzantinischen Kirchenbau stereotyp geworden sind (während sie die römischen Basiliken nicht kennen).[56])

Das Motiv ist in Spoleto um so auffallender, als es in seiner ganzen Strenge, d. h. eben mit gemeinsamer Abschlußwand auftritt. Das bloße Vorhandensein rechteckiger Kapellen in Höhe der Apsis, aber bei besonderer, äußerlich in die Erscheinung tretender Ummauerung hätte auch in Italien, vor allem in Ravenna (S. Apollinare in Classe, S. Giovanni Evangelista) aber auch in Rom (S. Sinforosa — Dehio tav. 17, 2, Neubau von S. Clemente) mehrere Analogien. Vom strengen Typ kennen wir in Italien an christlichen Bauten nur noch 2 Beispiele, die Basilika des Xenodochius in Porto bei Rom (a. 398 von Pammachius errichtet — Rivoira p. 21) und S. Maria delle Grazie in Grado. (Rivoira p. 110/111. Cattaneo p. 60.)[57])

Das Einzige, was auch in Spoleto noch von der strengen syrischen Bildung abweicht, sind die kleinen Nebenapsiden, die, wenn auch nur ganz bescheiden, sogar außen in Erscheinung treten,[58]) und die riesige Nische, die im Rücken der Hauptapsis den glatten Verlauf der Wand unterbricht. Sie ist uns überhaupt sonst nicht wieder begegnet.[59]) Vielleicht spricht sich in ihr doch das Bedürfnis einer gewissen

Hervorhebung der Mittelpartie, wenn auch im Gegensinne möchte man sagen, aus.

Jedenfalls ist, wie wir sehen, der zuerst von Sordini gegebene[60]) Hinweis auf Syrien berechtigt. Er ist es unserer Ansicht nach noch mehr, fassen wir den geographischen Begriff etwas weiter und nehmen noch Kleinasien hinzu.

Läßt die Verbindung von Kuppel und basilikaler Anlage, die aus so früher Zeit in Europa sonst nur noch in dem einen Falle begegnet, schon an sich an den Osten denken, wo uns, wie gesagt, die Denkmalskirchen des Heiligen Landes dafür die frühesten Beispiele liefern,[61]) so wäre gerade dieser Zusammenhang doch vielleicht noch näher zu präzisieren: wir meinen, in der vorliegenden Kuppelanlage ist eine gewisse Verwandtschaft mit dem von Strzygowski aufgestellten Typ der Kuppelbasilika nicht zu verkennen.

Diese beruhte selbstverständlich nicht auf der eben genannten Zusammenfügung von Lang- und Chorhaus — gerade die kennt die Kuppelbasilika in dieser Weise nicht —, sondern, wie wir sagten, lediglich der Kuppelraum selbst gestattet einen Vergleich mit jenem Typus, der seinerseits das Langhaus, aus dem heraus er sich entwickelt hat, als eigenen Bestandteil gar nicht oder doch kaum mehr kennt.

Wenn wir den Grundriß von Kodscha Kalessi[62]) (Strzygowski, Kleinasien im Neuland usw. p. 110) betrachten, so ist es neben der vom Chorschluß mit seinen drei nebeneinander geordneten Teilen gebotenen Ähnlichkeit, die bei den vorgelegten Seitenapsiden und Zwischenkammern gerade in diesem Falle aber nicht einmal besonders groß ist, vor allem die Einstellung der je 2 Säulen zwischen die Pfeiler des rechteckigen Kuppelraumes in Fortsetzung der Trägerreihe des Langhauses, die zu einem Vergleich mit unserer Kirche auffordert. Die den Chorraum vorn und hinten abschließenden, auf höheren Säulen ruhenden Bogen, sowie die ihn seitlich begleitenden, keine Andeutung eines Querschiffs verratenden rechteckigen Nebenräume, lassen weiterhin eine gewisse Ähnlichkeit nicht verkennen.

Daneben gibt es Unterschiede genug. Am wenigsten braucht noch das Fehlen des (dem Sinne nach hier durch den Kuppelraum selbst ersetzten) Bemas zu stören, das z. B. bei der ebenfalls von Strzygowski gebrachten Kuppelbasilika von Ḳasr ibn Wardān (Strz. p. 122) auch nur durch den Tragebogen markiert ist, dem im Westen ein gleicher entspricht. Aber von den Abschlußbogen in Kodscha Kalessi kann man einwenden, daß sie nur die Fortsetzung der in dem rudimentären Langhaus beginnenden Reihe eingespannter Gurtbogen sind; über der seitlichen Säulenreihe ist das gerade Gebälk der Spoletaner Basilika durch eine Bogenstellung ersetzt; darüber liegen Emporen und die Überleitung zur Kuppel geschieht nicht durch auf besonders eingestellten Eckträgern aufsitzende Pendentifs, sondern durch Trompen, mit Hilfe einer besonderen Nischenbildung.

Aber wir sind weit davon entfernt, eine völlige oder auch nur teilweise direkte Übernahme postulieren zu wollen. Immerhin ist aber bei der unbestreitbaren Analogie des Chorschlusses die Möglichkeit groß, daß auch bei Errichtung des Kuppelraumes ein Erinnerungsbild oder auch vielleicht ein überkommener Bericht aus dem Osten mitgesprochen hat. Und soviel steht fest: liegt ein Zusammenhang vor, wird er nur in der hier angedeuteten Richtung gesucht werden dürfen.

Aber selbst wenn er nicht bestände, wäre ein gewisser Grad dann unabhängiger Übereinstimmung unverkennbar. Die im Ursprung frei von jedem zentralen Nebengedanken dem Basilikenschema aufgepfropfte Kuppelbildung bringt die Werke so oder so einander nahe.

Wenn die seitliche Säulenstellung in Spoleto eigentlich nichts als die nur durch den Kuppelpfeiler unterbrochene Fortsetzung der Trägerreihe des Langhauses ist, so ist damit der vorgenannte Charakter der Anlage aufs deutlichste gekennzeichnet: nicht eigentlich Aneinanderfügung von zentraler und basilikaler Anlage, sondern Basilika mit eingesetzter Kuppel.[63]) Der Unterschied zum Orient besteht nur darin, daß in Spoleto das Langhaus als solches seine sogar sehr starke Eigen-

bedeutung sich bewahrt hat, die es dort mit der Ausbildung des Typus immer mehr verliert.

Die Möglichkeit einer östlichen Beeinflussung auch in diesem Falle ist schon deshalb nicht ganz von der Hand zu weisen, weil neben dem Grundriß schließlich auch noch die Fassade in gewissen Punkten einen orientalischen Einschlag nicht verleugnen zu können scheint.

Es ist da vor allem die Anlage der drei großen Prachtportale zu nennen, für die man in Syrien und Kleinasien zahllose Parallelen findet, wobei es am auffallendsten ist, daß gerade auch der jonische Typ besonders beliebt ist, vor allem die Mitteltür gern ihn repräsentiert.[64]) Doch kommt es auch vor, daß ihn alle drei zeigen, wie z. B. gleich in Kodscha Kalessi. (Strzygowski a. a. O. p. 162.)

Im Abendland ist uns dagegen an keiner einzigen frühchristlichen Kirche ein Portal dieser Gattung bekannt, nicht einmal in der Einzahl.

Ob der Basilika ein Portikus vorgelegen hat oder nicht, wagen wir nach dem Befund nicht zu entscheiden. Man müßte über die bereits vorgenommenen Grabungen genauer unterrichtet sein,[65]) die kleinen Konsolen über dem Mittelportal, die man gern als Balkenauflager betrachten möchte, scheinen uns nicht beweiskräftig. Sie könnten an ihrem Platz reine Schmuckglieder sein, wofür der Osten wieder Analogien böte.[66])

Doch wie dem sei, — die vorhallenlose Fassade würde noch stärker auf den Orient verweisen, wo Syrien auch im Kirchenbau Beispiele bietet,[67]) von wo die säulenlose Fassade überhaupt allererst nach Italien gedrungen ist[68]) —, die reiche architektonisch-plastische Ausbildung der oberen Partie genügt, den Bau von der Gesamtheit aller übrigen italischen Basiliken abzurücken[69]) und hier einen Anklang an die reich gegliederten, wohl proportionierten Fassaden des Orients vermuten zu lassen.

Wenn Dehio (a. a. O. p. 115) an den italischen Basiliken die Disharmonie zwischen dem vorgelegten feingliedrigen Säulengange und der dahinter unvermittelt auf-

steigenden schweren Mauermasse beklagt, so hätte hier eine solche, gesetzt den Fall wir müßten die Vorhalle ergänzen, jedenfalls nicht bestanden; der Versuch, der Oberwand eine weitere Gliederung als durch die einfachen rechtwinkligen Fenstereinschnitte zu geben, der dort nach Dehio nie unternommen wurde, hat hier eine vorzügliche Lösung gefunden.

Der Hinweis auf den Orient findet schließlich gerade an der Fassade selbst noch einen nicht zu unterschätzenden Rückhalt in dem Motiv der die Archivolte des Mittelfensters umstehenden kleinen Wulstpyramiden.

Freilich sind wir keinem Beispiel dieser absonderlichen Form in den Vorderasien behandelnden Publikationen begegnet.[70]) Das schließt nicht aus, daß sie nicht doch irgendwo vorkommt, aber selbst dann müßte man ihren Ursprung noch weiter östlich suchen. Nach seiner ganzen Haltung weist das Motiv auf den indischen Kunstkreis, und es ist durchaus nicht undenkbar, daß es einst wirklich der hellenistische Osten in Wechselverkehr von dort empfing und es dann einige Jahrhunderte nach Christi Geburt zusammen mit anderen, von vornherein vorderasiatischen Zügen, seinen Weg nach Spoleto gefunden hat.

Es ist freilich auch das einzige Einzelmotiv, das wir als nichtitalisch bezeichnen können.[71]) Alle übrigen, auch ihre Zusammenordnung, ja die ganze architektonische Gliederung sonst im kleinen wie im großen, abgesehen von jenen skizzierten allgemeinen Baugedanken, ist völlig aus der Tradition der römischen Kunstentwicklung heraus zu begreifen.

Steht das Langhaus mit geradem Gebälk und der oberen Felderteilung dem römischen Typ der christlichen Basilika am nächsten, wird man, wie nicht anders in den frühen Kirchen Roms, bei der Säulen- und Kämpferstellung des Chorraumes an die Thermen und Basilikenbauten der späteren Kaiserzeit erinnert,[72]) so hat die Pilasterstellung der oberen Fassadenwand mit ihrer Durchbrechung des Horizontalgesimses in der Porta dei Leoni in Verona eine ziemlich

genaue Analogie. Auch das rundbogige pilasterversehene Fenster kehrt hier wieder; das tabernakelartige Palastfenster als solches läßt noch stärker an die Porta dei Borsari dort denken.[73]) Die hohen Sockel unter den Trägern fehlen allerdings auch hier; sie kommen aber allein auf christlichen Sarkophagen so häufig vor, daß man sie nicht etwa auf den Orient zurückzuverfolgen braucht.[74])

Dasselbe lehren die Türen. So häufig, wie wir sagten, gerade an Kirchen des Orients die Verwendung des hier vorliegenden Typs ist,[75]) in der besonderen Ausgestaltung weisen die Spoletaner Portale auf Rom, und zwar auf das einer ganz bestimmten frühen Epoche, nämlich das ausgehende der Republik. Ist der Fries zwischen Türrahmen und Gesims statt mehrerer Kymatien, die stumpf gegen die Konsolen stoßen, nach Niemann[76]) ganz allgemein das Charakteristikum der römischen Ausgestaltung griechischer Überlieferung gegenüber, so ist die auffallende Schlankheit der überlangen Konsolen speziell nur den römischen Bauten des I. Jahrhunderts v. Chr. eigen (Cfr. z. B. den sog. Herkulestempel in Cori und den Hof des Fortunaheiligtums in Praeneste).[77]) und [78])

Und was schließlich die lange Reihe der vorher einzeln besprochenen architektonischen Ziermotive betrifft, so ist außer jenen Wulstpyramiden kein einziges dabei, das im römischen Kunstkreis überraschte, die meisten sind sogar, wie wir das eben von der Portalform feststellen konnten, guten frühen Vorbildern nachgearbeitet,[79]) die in der späteren Kunst sonst so stark überwuchernden flavischen Eigenheiten und Zutaten dagegen auf ein Mindestmaß beschränkt.[80])

Dieser gute Geschmack steht in der frühchristlichen Epoche nicht allein; es sei hier nur an ein Stück wie das Diptychon der Nicomachi und Symmachi erinnert,[81]) dessen feines Palmettenband sogar dem auf der Zwischensima des Mittelportals beobachteten recht nahe kommt.[82])

Dasselbe werden wir in der Bildung des noch nicht

näher betrachteten, für eine zusammenhängende Behandlung versparten Rankenschmuckes feststellen können. Ehe wir uns diesem aber zuwenden, sei in Bezug auf die Architektur noch folgendes gesagt:

Wir denken, daß die Feststellung der verschiedenen an diesem Bauwerk sich begegnenden Strömungen die Annahme einer einheitlichen Entstehung nicht erschüttert, sondern umgekehrt die ersten frühchristlichen Jahrhunderte (d. h. nach Einführung des Christentums als Staatsreligion), als die danach einzig mögliche Entstehungszeit des Baues noch sicherer gestellt hat. Das gleichzeitige Auftreten im Abendland bekannter und neuer, vielleicht aus dem Osten abzuleitender Baugedanken bei fehlerloser Beherrschung der römischen Zierformen läßt nur die eine Datierung zu. Wir wollen diese zunächst nicht näher präzisieren, einiges darüber wird noch das 2. Kapitel bringen[83]), sondern hier nur noch bemerken, daß weder das genannte Zurückgreifen auf klassische Vorbilder, als in blühenden Provinzen häufiger vorkommend, zu überraschen braucht, noch auch in diesem besonderen Falle der eventuelle syrische Einschlag. Obwohl durch neuere Forschungen[84]) die Richtigkeit der einzelnen überlieferten Ereignisse sehr in Frage gestellt ist, bleibt die Tatsache, daß es in Umbrien, speziell Spoleto, eine stark auf Syrien weisende Heiligen-Tradition gab, bestehen.[85]) Und die Einsiedeleien des Heiligen Isaak auf dem Monte Luco über Spoleto bezeugen es deutlich, daß der Zusammenhang jedenfalls in einzelnen Fällen auch praktische Bedeutung hatte.

Wenn wir nach all dem der frühchristlichen Entstehungszeit des Bauwerks sicher zu sein glauben, so sind wir damit auch bereits zu einer Datierung seines ornamentalen Schmuckes, mithin auch der Stücke gelangt, auf die es uns bei ihrer Verwandtschaft mit der romanischen Plastik Umbriens in erster Linie ankommt, nämlich der drei großen Portalfriese.

Obwohl wir aber ihre Zusammengehörigkeit mit den übrigen Schmuckteilen und damit dem ganzen Bauwerk durch

das Auftreten mehrerer übereinstimmender Motive dargetan haben, ist die Möglichkeit noch nicht endgültig widerlegt, daß es sich, wie vielfach behauptet, um spätere, nachgearbeitete Zutaten handle.[86]) Wir haben daher zwar durch die bisherige Betrachtung einen starken, aber noch nicht entscheidenden Beweis in Händen, und es ist nötig und muß auch möglich sein, aus dem Wesen des Ornamentes selbst heraus die Züge seiner Entstehungszeit festzustellen, wie auch nur die stilkritische Vergleichung über das zeitliche Verhältnis der mehreren hier in Betracht kommenden Stücke befriedigende und endgültige Auskunft geben kann.

Indem wir also jetzt den Rankenschmuck der Basilika im Zusammenhang besprechen, werden wir gleichzeitig die Auseinandersetzung zwischen ihm und der übrigen in Frage stehenden umbrischen Ornamentik vollziehen können.

Es wird zunächst darauf ankommen, die 3 Portalfriese einer genauen Betrachtung zu unterziehen. Der erste Blick läßt ihre weitgehende Übereinstimmung erkennen. Bei allen dreien bezeichnet die Mitte ein Akanthusblattbusch, in dem, wie schon gesagt, ein lateinisches Kreuz steht, dessen Arme blattbelegt sind, und zwar in der Weise, daß wie am Mittelfenster ein regelmäßig gewelltes, langes schmales Blatt die einzelnen Arme bedeckt, zunächst von unten, dann von einer ihren Schnittpunkt markierenden Rosette ausgehend. Aus dem Blattbusch wächst ferner zu Seiten des Kreuzes je ein geriefelter Stengel heraus. Er wird sogleich von dessen Querarmen überschnitten und bildet dann auf jeder Frieshälfte eine kurze Wellenranke, deren Enden als Voluten einbiegen, während dazwischen noch je zwei andere, gleich große Voluten durch Entsendung von Schößlingen gebildet werden. Die Mitte dieser Voluten nimmt jedesmal eine verhältnismäßig große Blüte ein, deren mittelste auf jeder Seite, wie schon erwähnt, in Profilstellung, deren seitliche in Aufsicht gegeben sind. Der Stengel ist von Zeit zu Zeit durch Knotenbildungen unterbrochen, zu denen hin er sich regel-

mäßig verdickt, und wenn die Stelle nicht durch einen Blattüberfall verdeckt ist, einen Ablauf seiner kanellurenartigen Riefelungen eintreten läßt. Die Knoten sind fast immer mit zwei, meist nach außen gebogenen Stütz- oder Deckblättern versehen, sogen. Bracteen, die kelchartig den Stengel oder die Stengelgabelung umschließen; in letzterem Falle sind sie besonders groß gebildet. Und hier jedesmal, aber auch sonst verschiedentlich lösen sich aus diesen Knoten dünnere, bewegliche Stengel heraus, die die Kurven der großen Stengel, sie umschlingend, ein Stück weit begleiten und an ihrem Ende kleine, aufrechtstehende oder herabhängende Blüten, runde mohnartige Fruchtkapseln oder schuppenbedeckte Knospenbildungen tragen.

Die von regelmäßigen Faltenhöhen durchzogene, meist gelappte, stets gezahnte, etwas trockene, sich stets gleichbleibende Blattbildung ist dieselbe, die wir schon an den stehenden Blattkränzen und Palmettenkelchen beobachten konnten. Die Profilblüten und Bracteen zeigen ein wenig kerbschnittartige Behandlung. Wo es sich um den Einblick in die plastisch gedachten Kelche handelt, wiederholt der hintere, vorgeschobene, meist schärfer gezahnte Rand genau den vorderen Kontur. Eine gewisse lebendige Energie bekunden besonders die Bracteen z. T. in der leicht räumlichen Drehung und Windung, mit der sie sich um den Stengel legen.

Neben diesen Übereinstimmungen hat der mittlere Fries den seitlichen gegenüber folgende Besonderheiten: Das Kreuz ist schlanker und feiner, der Stengel durchgehends erheblich dicker gebildet, womit eine festere Rankenführung und dichtere Flächenfüllung zusammenhängt. Die Rankenkurven sind korrekter, in ihrem Verlauf gleichmäßiger gerundet.

Die in der Mitte vertieften, mit einer reichen Füllung versehenen Blüten in Aufsicht, wir wollen sie Vollblüten nennen, sind so gestellt, daß von den fünf sie bildenden Blättern zwei nach unten, eins senkrecht hoch steht. Bei den Seitenportalen stehen die beiden Vollblüten neben dem Kreuz schräg, die äußeren auf der Spitze eines nach unten gerichteten Blattes.

Ein wenig anders ist zum Teil auch die Lage der Schlingstengel; und während sie an den Seitenfriesen regelmäßig oben in Schuppenknospen, nach unten zu in Fruchtkapseln auslaufen, wechseln am mittleren unten die Fruchtkapseln mit länglichen, lang und spitz gezahnten Blütenbildungen ab, aus deren Doppelblatt Knoten hervorschauen. Oben aber wächst aus dem Kelch ähnlicher Blüten seitlich nur wieder je ein Blatt, aus den mittleren eine umgebogene Spirale heraus. Am Mittelfries findet sich noch ein weiteres Paar dieser wuchernden Schößlinge, die in ähnliche, wohl von der Rebenbildung herzuleitende,[87]) uns schon von den Kuppelauflagern her bekannte Spiralen auslaufen, die sie neben dem oberen Kreuzstamm herabhängen lassen.

Die Bracteen sind auf dem Mittelfries im allgemeinen etwas kleiner und organischer gestaltet, auf den seitlichen erscheinen sie unvermittelter und wirken an dem zarten Stengel fast ein wenig plump. Eine große Verschiedenheit weisen die ersten, größeren Bracteen über dem Kreuzquerbalken auf. An den Seitenfriesen ausnahmsweise übertrieben lang und schlank, sind sie am mittleren dagegen kurz und breit, und es ist das einzige Mal, daß ein Stützblatt, wie hier das größere obere, nicht nach außen, sondern nach innen hineingebogen ist. Es beruht dies auf seiner überhaupt absonderlichen Bildung. Jeder einzelne Lappen besteht nämlich aus zwei einander zugekehrten Einzelgliedern, hakenartigen Stegen, die uns von den vielen gesprengten Palmetten her nicht unbekannt sein dürften. Auch bei den Seitenfriesen ist das obere Stützblatt der gleichen Bractee auf solche Weise gebildet, nur ist dies hier durch Ansetzung der gewöhnlichen Bracteenspitze im äußeren Kontur cachiert.

Schließlich wäre noch auf die Verschiedenheit in der Bildung des Blattbusches und damit zusammenhängend der dieselbe Grundform repräsentierenden Profilblüten hinzuweisen. Auf dem Mittelfries ist die Bildung normaler. Auf dem durch kleine überfallende Blätter markierten Frucht-

boden steht ein einziger geschlossener Blätterkranz auf; das von vorn gesehene Mittelblatt ist kleiner als das danebenstehende, vollbusige Profilblätterpaar, das durch starke Verschiebung seines hinteren Kontures gleichsam tief in den Blumenkelch hineinschauen läßt. Daneben folgen noch zwei etwas verzeichnete, wenig geschwungene Blätter von der Größe des mittleren, die schräg nach hinten in den Raum gestellt scheinen und ihre Oberseite sehen lassen; nur die Spitzen sind z. T. etwas in die Reliefläche geklappt. Auf den Seitenfriesen ist in einen Kranz dreier gleich großer Blätter, von denen wie dort das mittlere en face, die beiden seitlichen ins Profil gesetzt sind, ein zweiter Profilkelch eingestellt. Zum Teil sieht es sogar so aus, als wenn das mittlere am allertiefsten ansetzte, in das dann beide Blattpaare übereinander — man möchte sie mit Stierhörnern vergleichen — eingeschoben wären.

In der Mitte einer jeden dieser Blüten ragt hier wie dort ein schlanker, zuckerhutartiger Kegel empor, der nur auf den Seitenfriesen spiralförmig geriefelt, auf dem mittleren mit Schuppen bedeckt ist. An der Spitze trägt er noch wieder ein kleines, ins Profil gestellte Blattpaar, aus dem ein schuppenbedeckter Knoten herausschaut.

Trotz dieser Unterschiede, die wir nur herausgestellt haben, weil es für die weitere Betrachtung nötig sein wird, sich die Einzelheiten so auch am besten kennen lernen ließen, steht es außer Frage, daß die Stücke, auf dem Boden typischer antiker Rankenbildung, durchaus zusammengehören.

Daß sie es aber auch mit den übrigen Schmuckgliedern des Baues tun, dürfte keinem Zweifel mehr unterliegen. Haben wir u. a. doch sogar die Blattfiguren der so beliebten gesprengten Palmette sich bis in die Bracteenbildung hinein verirren sehen. Noch eines anderen Zuges sei hier gedacht. Die auffallende, seitlich geschweifte Form des Feldes dürfte nichts anderes sein, denn die Projizierung in die Fläche eines, als Grundform der Sima, gerade hier wohl erklärlichen Karniesprofils,[88]) wie es in seiner räumlichen Gestaltung z. B. an

den so außerordentlich ähnlich ornamentierten, bis ins Detail der Blattbildung den Rankenfriesen nahe verwandten Kuppelauflagern auftritt. Eine Form, die nebenbei auch der vollbusige Wuchs der Profilblüten zu repetieren scheint.

So sehen wir die Fäden zwischen allen Stücken dieser reichen Ornamentation noch fester geknüpft und damit unsere Datierung der Friese immer sicherer gestellt. Doch wollten wir sie hier rein aus dem Stil der Ornamentik heraus bestätigt sehen, und dazu giebt uns ein Werk, auf Grund dessen sie gerade häufig bestritten wird, durch die Möglichkeit des Vergleiches, die beste Gelegenheit.

Es ist der Türsturz vom Hauptportal des Domes in Spoleto, der für viele eine solche Verwandtschaft mit den eben besprochenen Stücken besitzt, daß sie ihn zeitlich nicht von diesen trennen zu dürfen glauben. Wenn sie also den Domsturz — mit Recht — für romanisch halten, nehmen sie auch die Crocefisso-Friese für die gleiche Epoche in Anspruch.[89]) Halten sie umgekehrt an der frühchristlichen Entstehung letzterer fest, so versetzen sie dementsprechend auch den Domfries in die frühe Zeit.[90])

Bei genauer Betrachtung und Vergleichung hält diese Übereinstimmung nicht stand, wir hoffen sogar nicht nur wie eben unbeträchtliche, sondern hier wesentliche, Zeiten trennende Unterschiede feststellen zu können. Solche, die den mittelalterlichen Charakter des einen Werkes nicht minder wie den noch in antiker Tradition festwurzelnden Stil der anderen deutlich werden lassen. Zur letzten Sicherung wollen wir dann noch den Domfries mit einem unbedingt romanischen Werk in Vergleich stellen.

Was an dem gänzlich unprofilierten, glattgerahmten Domsturz zunächst die Form des Feldes betrifft, so ist es völlig rechteckig, also die seitliche Schweifung und die angelegten Palmetten fehlen (das Gesims darüber ist nicht zugehörig).[91]) Darin entfaltet sich aber ein Rankengebilde, das die stärkste Ähnlichkeit mit den bisher betrachteten aufweist und es schon verständlich macht, daß man hier nicht

gern eine jahrhundertelange Kluft annehmen mochte. Ein weiterer Blick belehrt, daß das Stück besonders dem Mittelfries der Basilika nahesteht. Die beiden Weinspiralen zu Seiten des Kreuzes oben, die Führung der Schlingstengel (z. B. zwischen der ersten und zweiten Volute; zwischen der zweiten und dritten ist sie selbständig), die vier kleinen nach oben gewandten Blüten als Schlingstengelausläufer und schließlich die Form der Profilblüten und des Mittelbusches mit den beiden unten abstehenden Blättern (statt des Doppelkelches der Seitenfriese) machen es deutlich.

Mit den Seitenfriesen stimmten höchstens besser die Schuppenknospen überein, die aber den Platz gewechselt haben, und die Stellung der großen Vollblüten, die jedenfalls nicht durchweg die gleichmäßige Lage wie am Mittelfries haben, sondern mehr die Neigung der großen Seitenfriesblüten, sich bei scheinbarer Bewegung von der Mitte fort auf die Spitze eines ihrer Blätter zu stellen.

Aber die Abweichungen, auf die wir aufmerksam machen wollen, liegen nicht in der Richtung einer Vermischung der beiden gekennzeichneten Varianten, sondern in der Durchführung bestimmter anderer, beiden entgegengesetzter, im ganzen wie im einzelnen sich dokumentierender Geschmacksneigungen.

Absolute Korrektheit in der Rankenführung, peinliche Sorgfalt in der Flächenfüllung, Häufung, Variation im Detail sind die bezeichnenden, sich gegenseitig teils bedingenden, teils ergänzenden unterscheidenden Merkmale zwischen der Ornamentik des Domsturzes und der der Basilikenfriese.

Bei genauer Betrachtung des Mittelfrieses der Basilika kann es einem nicht entgehen, daß gewisse Partien stärker gefüllt sind als andere, daß an manchen Stellen, vor allem zur Mitte hin, das Detail eng zusammengeschoben sich fast berührt, während es an anderen spärlicher auftritt. An den Seitenfriesen wieder, wo dies infolge des dünneren Stengels und daher loseren Gefüges vermieden ist, kann die Sorg-

losigkeit auffallen, mit der oft die Kurven gezogen sind. Streckenweis zu gerade geführte und so aus der Kreisrichtung gewichene Partien, dann wieder scharfe Abknickungen zur Ausgleichung des Fehlers finden sich fast an jeder Volute.

Am Domsturz halten sich die wie mit dem Zirkel vorgezeichneten Windungen des dicken, ziemlich derben Stengels in regelmäßigem Abstand voneinander, nirgends ein Zunahe- oder Zufernkommen. Völlig symmetrisch sind die Schlingstengel verteilt und überall so geführt, daß sie zugleich ängstlich die Fläche decken und selbst dabei wohl zur Geltung kommen. Besonders auffallend ist es auch, wie die Blüten und Kapseln daran, mit noch einem Stück der Stengel selbst, stets genau vertikal und so ausgerichtet gestellt sind, daß sie für das Auge gewisse Trennungslinien zwischen den einzelnen Voluten abgeben, also eine Einteilung bewirken, die den korrekt regelmäßigen Ausdruck des Ganzen noch verstärkt.

Auch die Stengelbildung als solche zeigt einen wichtigen Unterschied. Es ist ein charakteristisches Kennzeichen antiker Rankenbildung — Byzanz hat es bis in seine späteste Nachfolge in oft sehr übertriebener Verwendung beibehalten —, daß der Stengel nicht nur durch stete Knotenbildung eine gewisse Einteilung erfährt, sondern auch von Bractee zu Bractee anschwillt, also jedesmal wieder fein und schlank einsetzt, um bis zum Kanellurenablauf vor der neuen Knotenbildung gleichmäßig zuzunehmen. Auf den Friesen der Basilika, selbst an den dünnen Stengeln der seitlichen, ist dieser Zug bezeichnenderweise regelmäßig beobachtet. Am Domfries fehlt er. Jeder Stengelabsatz verharrt von Knoten zu Knoten in der gleichen, etwas starren Haltung, nur die inneren Stengelteile an sich etwas feiner zu bilden, hat man nicht versäumt. Der Unterschied macht sich stark bemerkbar. Der dauernde Wechsel im Volumen, das immer von neuem Zartbeginnen und sich Erweitern, ist, wie die Basilikenranken zeigen, von großer Wichtigkeit zur Erzielung eines lebendigen Eindruckes; davon wußte der Meister des Domportals

nichts. Und daß er es bei seiner Kopie nach dem Mittelfries, für die wir sein Werk nun wohl schon ansprechen dürfen, nicht lernen konnte oder jedenfalls nicht nachzuahmen für nötig fand, ist bei dem dezenten Auftreten des Motivs gerade an seinem Vorbild nicht zu verwundern. Umso mehr hat diese Differenz zu bedeuten.

Als andere, nicht minder beträchtliche, kommt wie wir sagten die Vorliebe zur Häufung am Domfries in Betracht. Am auffallendsten ist da die doppelte Einrollung der ersten Voluten neben dem Kreuz. Doch ist es bemerkenswert, daß die Änderung durchaus nicht gleich in die Augen springt, die gleichmäßige Verteilung auf der Fläche also keineswegs darunter leidet, — ein Beweis wie sorgfältig diese vom Künstler abgewogen ist.

Eine andere Häufung betrifft die Stengelknoten. Alle Andeutungen solcher, die sich nur auf der Vorlage finden, aber dort ohne Blattschmuck gelassen sind, haben in der Kopie ihre Ausbildung zu Bracteen erfahren. Auf jeder Seite des Kreuzes wiederholt sich dies viermal, dazu kommen noch je 2 ganz neue Bracteen an der hinzugefügten inneren Einrollung der Voluten neben dem Kreuz.

Schließlich kommen wir zum Prinzip der Variation, das der Domkünstler sehr im Widerspruch zu der seine Vorgänger beherrschenden Gesinnung in der ganzen Detailbehandlung seiner Ranke beobachtet hat. Vor allem in der Blattbildung. Zwar scheint im großen ganzen die der Basilika repetiert, ist auch wirklich in einzelnen Fällen die Struktur annähernd beibehalten, aber meistens, auch nicht immer, ist nur der Kontur gewahrt. Und an die Stelle des etwas schematischen Einerlei's dort ist eine Fülle der heterogensten Blattypen getreten, vor allem ist der Kerbschnitt zu einem dominierenden Faktor geworden, bei dessen Anwendung aber auch wieder denkbar größte Abwechslung erstrebt ist. Hier sind die einzelnen Kerben spitz, dort rundlich, hier zu Blattlappen zusammengefaßt, dort nur einzeln gereiht; ja manchmal sind sie nur die äußere Auflage einer sie nicht

nur im Kontur rahmenden, sondern ihnen wirklich zur Unterlage dienenden, die eigentliche Form ausmachenden Blattschicht (erstes Knotenblatt links an der zweiten rechten Volute; kleine hochstehende Blüte zwischen der 1. und 2. Volute zu beiden Seiten des Kreuzes).

Besondere Verschiedenheit herrscht in der Blattbildung der Bracteen, und trotzdem muten sie neben denen der Crocifissofriese, die sich lediglich in der Größe unterscheiden, steif und unlebendig an. Hier wie überall sonst hat der Künstler mit all seinem Fleiß und trotz sorgfältiger Überlegung nicht vermocht, sich der zwar gleichförmigeren, aber ganz anders geschulten und routinierten Art seines Vorbildners gegenüber zu behaupten. Von tiefkerbiger bis zu breitlappiger, ja kohlblattartiger Bildung ist jede Möglichkeit der Blattgestaltung ausgenutzt. Häufig ist ein Überfall des ganzen Blattrandes beliebt; es kommt auf die Flächen gelegte (nicht nur sie straffende), ja verästelte Berippung vor (links erste Volute vom Kreuz, linke Bractee; rechts, zweite Volute rechts), oder es treten wohl auch auf den Faltenhöhen kleine grübchenartige Querstriche auf (zweites Knotenblatt ganz links unten). Auch in der Art der Zusammensetzung wechseln die Knotenblätter unaufhörlich; ist links häufig nur ein einzelnes größeres Profilblatt um den Stengel gelegt, so treten sie rechts mehr in der üblichen Zweizahl auf. Nicht immer ist dabei aber das innere Blatt kleiner gehalten, die typische antike Grundform, also auch die der Basilikenranken; sondern oft sind beide gleich groß und womöglich mit starkem Überfall dicht aneinandergerückt (rechts 1. Volute vom Kreuz, innere Bractee), oder ein 3tes, von vorne gesehenes, ist noch dazwischen gestellt; ja manchmal handelt es sich um ganz geschlossene knospenartige Bildungen. Die erste rechts vom Kreuz ansetzende große Bractee liefert wieder einen deutlichen Beweis ihrer Entstehung als Kopie. Für den flüchtigen Blick wirkt sie genau wie die an der gleichen Stelle an den Basilikenranken beobachteten (palmettenartigen) Blätter. Aber die dort sich bei genauerem Zusehen ergebende, zu Grunde liegende absonderliche Bildung ist vermieden oder

besser umgangen: der Kopist beschränkte sich darauf, den gleichen Eindruck zu erzielen.

Auch von dem Blattüberfall an den Stengelknoten ist zu handeln. Nicht nur, daß er unendlich viel häufiger als an der Basilika auftritt, wo er dann regelmäßig den Knoten verdeckt, kommt er auch mißverständlich zugleich mit dem Knoten vor, d. h. der Künstler, der von der Naturform keinerlei Vorstellung mehr hat, verbindet beide Motive, ohne zu wissen, daß das eine das andere ausschließt. Manchmal ist aus dem Überfall auch eine aufrechtstehende Manschette geworden, oder eine solche ist von unten noch gar dagegengestellt.

Die nach oben gerichteten Zwischenblüten weisen in der Grundform die gleichen Variationen wie die Bracteen auf, auch ihre Füllung wechselt. Die Weinspiralen neben dem Kreuz sind plump und derb. Sie machen nicht mehr wie am Basilikenfries, wo die einzelnen Windungen durch tiefe Bohrlöcherreihen geschieden sind, den Eindruck wirklicher, nur auffallend dicht gewickelter Stengelendigungen — allerdings verrät auch dort schon die störende Blättchenbasis mangelndes Verständnis für die Bedeutung des Motivs —, sondern sind eigentlich nur noch durch schräge Riefelung gemusterte Spitzformen. Die beiden hängenden Fruchtkapseln sind gereckt, die linke ist eckig geformt. Die geschlossenen Schuppenknospen daneben haben unverstandener Weise das Blätterkrönchen der Mohnkapseln übernommen.

Von den großen Volutenblüten sind die beiden in Seitensicht gegebenen, wenn man von der Form des Blattüberfalls, der Haltung der seitlichen Nebenblätter und der Größe des Mittelblatts absieht, gleich. Auch die beiden äußeren Vollblüten stehen sich untereinander verhältnismäßig nahe, links ist nur noch Berippung dazugekommen. Doch weichen sie, bis auf die allen gemeinsame 5blättrige Grundform, zusammen von den beiden inneren erheblich ab. Von diesen hat die Blüte links des Keuzes am meisten die Struktur der Basilikenblätter bewahrt. In der unerbittlichen Regel-

mäßigkeit, mit der die Faltenhöhen wie ein Strahlenkranz von absolut gleichem Abstande um das Zentrum geordnet sind — wodurch sich im Gegensatz zur Vorlage eine Teilung in Einzelblätter nur noch an der Peripherie der Blüte erkennen läßt —, wie in der in die Tiefe ziehenden Plastik statt des mehr flachen Ausgebreitetseins dort, ist sie trotzdem gerade ein besonders nützliches, den Charakter der Kopie vorzüglich ins Licht rückendes Vergleichsobjekt. Ihr Gegenstück rechts ist anders gelappt und besonders tief gekerbt. Die Füllungen sämtlicher vier Blüten sind verschieden, die Rosette gleich links vom Kreuz steht dem Vorbild am fernsten.

Das Kreuz selbst und der Blattbusch darunter sind besonders schwach. Bei letzterem sei vor allem auf die in ihrer Stellung garnicht mehr verständlichen, fast ganz in die Fläche gelegten Seitenblätter aufmerksam gemacht. Das Kreuz zeigt zwar den Blattbelag der Basiliken-Kreuze, aber in sehr primitiver Umbildung und von dem weit vorstehenden Rand der Unterlage umsäumt. Die für die Frühzeit charakteristische Verbreiterung der Kreuzenden ist kaum angedeutet. (Der linke Kreuzarm und der Ansatz des linken Stengels sind nicht fertig geworden, Blattbelag und Riefelung fehlen. Die senkrechte Fuge zwischen den beiden Blöcken, aus denen der Türsturz besteht, durchschneidet gerade diese Partie.)

Von dem Gesamteindruck, den man an Ort und Stelle von den Werken empfängt, sei noch so viel gesagt, daß die Domranke trotz oder gerade wegen ihrer stark plastischen Durchbildung auf die Grundfläche wie aufgeklebt oder angeheftet wirkt, die Rankenzüge der Basilika einem dagegen ungeachtet ihrer besonders bei Sonne überaus kräftigen Silhouette in den Stein wie eingebettet vorkommen, oder besser, daß man eine Grundebene garnicht spürt, sondern die Ranken, fast unabhängig von dem notwendigen, doch nicht selbst sich bemerkbar machenden Reliefmedium, frei dazuliegen scheinen.

Wir denken, daß alles dies genügt, die Scheidung der Werke in zwei Epochen über jeden Zweifel hinaus sicherzustellen.[92]) Alle Züge, denen wir am Domfries begegnet

sind, tragen unverkennbar mittelalterliches Gepräge, umgekehrt ließ manches von dem an der Basilikenornamentik neu Beobachteten die antike Tradition noch deutlicher werden. So haben wir auf der einen Seite die gewünschte Bestätigung unserer Datierung erlangt, auf der andern Seite aber die Gewißheit gewonnen, im Spoletaner Domfries eine der selten nachweisbaren genauen Kopien des Mittelalters zu besitzen. Wobei der glückliche Umstand, daß sich auch die Vorlage erhalten hat und wir so durch Vergleichung das außerordentliche Maß der vom Kopisten beobachteten Treue feststellen konnten, die Seltenheit des Falles noch erhöht.

Doch geht das Besondere der Gelegenheit noch weiter. Die Motive, die der mittelalterliche Künstler bei seiner Kopistenarbeit kennen gelernt hat, können wir ihn auch noch in freier Weise verwenden und mit den ihm geläufigen, altbekannten kombinieren sehen. Und zwar an Stücken, die mit dem Türsturz des Domes im engsten Zusammenhange stehen, nämlich den zu demselben Portal gehörigen Pfosten. Daß es sich dort um Kopie, hier um Verwertung des Gewonnenen, aber eine an sich freie, durchaus mittelalterliche Schöpfung handelt, macht die obwaltende Verschiedenheit begreiflich. Doch geht sie keineswegs so weit, einen Zweifel an der zeitlichen Zusammengehörigkeit der Stücke zu rechtfertigen, es sind genug Gemeinsamkeiten da, die sie nahe verbinden.

Daß die Pfosten der romanischen Kunstepoche angehören, ist nie bestritten worden. Die ganze Rankenanlage, kleine symmetrisch verteilte Figürchen und phantastische Tierbildungen machen es so gewiß, daß es nicht erst der Signatur GREGORIVS MELIORANZIO mit ihrem typischen Schriftcharakter bedürfte, um jede nähere Beweisführung überflüssig zu machen.[93])

An dem verschlungenen Doppelrankenschema sind Innen- und Außenfelder neben der Bevölkerung mit genannten

Tieren und Putten durch sich abzweigende blütentragende Voluten überall gleichmäßig reich belebt. Und eine üppige Bracteenbildung hält nicht nur alle Gabelungspunkte besetzt, sondern sorgt auch durch häufiges Auftreten an den Zwischenstrecken für eine möglichst vollkommene, ebenso ausgeglichene wie dichte Flächenfüllung.

An allen drei pflanzlichen Elementen, dem Stengel, den Blättern und den Blüten begegnen wir uns vom Türsturz her bekannten Motiven und Gewohnheiten wieder.

Der Stengel hat bei derselben kantigen Riefelung die gleiche harte, derbe Konsistenz. Das Ausfallen des dort noch beobachteten Kanellurenablaufs zeigt die größer gewordene Distanz vom Vorbild. Die Knotenbildung ist sehr ähnlich. Wie oben kommen ein, auch zwei Ringe vor; wie dort sind sie manchmal durch einen Blattüberfall ganz verborgen, treten aber auch mit ihm zusammen auf (über der Eule mehrere Male); oft wieder fehlt der Knoten ganz, das Bracteenblatt setzt ohne Zwischenglied am Stengel an; auch das kommt aber schon am Türsturz vor, wie dort auch eine zweite, kleinere Kelchblattreihe, die die größere Bractee rings umsteht, bereits erscheint (am Türsturz ganz links oben, rechter Pfosten unten). Neue Abweichungen, so der Blattüberfall unter dem Knotenring, der Ring als Tauband, auch allein auftretend, ergänzen die Liste der dem Abwechslungsbedürfnis immer noch nicht genügenden Spielarten.

Und ebenso ist es mit den Bracteenblättern. Gekraust, gefältelt oder glatt, rund oder spitzlappig, mit einzeln gereihter oder in Gruppen zusammengefaßter Kerbung, in Einzel- oder Doppelstellung umschließen sie den Stengel. Die meisten der auftretenden Bildungen kennt auch der Türsturz. Als besonders prägnanter gemeinsamer Typ sei die symmetrisch-doppelblättrige, mit dem ganzen Blattrand vorn aufgeklappte Kelchform genannt (am Sturz 1. Volute rechts, innere Bractee; rechter Pfosten z. B. neben den Krallen der Eule).

Nicht minder abwechslungsreich sind die Blüten gestaltet,

die, so geläufig auch ihre Grundform (in Plastik und Malerei) dem Mittelalter ist, in ihrer besonderen Ausgestaltung doch ihre Abhängigkeit von den großen Profilblüten des Sturzes, auch den kleinen hochgerichteten zwischen den Voluten, nicht verleugnen können. Am bezeichnendsten ist der aus einem stets verschieden gebildeten, einfachen oder Doppelkelch sich hebende hütchenartige Kegel, den wir mehrfach in der bekannten oder einer doch sehr ähnlichen Ausgestaltung antreffen, manchmal freilich auch gestielt und so zum richtigen Stempel verwandelt oder durch die uns ebenso geläufige Fruchtkapsel ersetzt, auf der dann meist auch das Blattkrönchen nicht fehlt. Doch kommt die Mohnkapsel, länglich oder rund, auch ein paarmal in ihrer üblichen Verwendung vor, während die Weinspirale nur einmal, und zwar gedoppelt als Kelchfüllung auftritt, sonst nur nachzuklingen scheint in der für die umbrisch-mittelalterliche Plastik charakteristischen Gewohnheit, die Blattenden zu so dichter Wicklung einzurollen, daß sich dieselbe äußere Form daraus ergiebt.

Schließlich sei noch auf drei unauffällig und vereinzelt vorkommende, aber deshalb gerade um so beweiskräftigere Züge hingewiesen. Es sind das die plastisch aufgetragene Berippung (rechter Pfosten, naturalistische Weinblätter unter der Eule), ferner die zusammenfassende, deutlich rahmende Unterlage für eine daraufgelegte Kerbenreihe (Blüten neben den Weinblättern, sonst linker Pfosten oben zweites Paar), und schließlich das zur Markierung von Einbuchtungen dienende Auftreten kleiner gebogener Grübchenquerstriche (rechter Pfosten unten, zweites Blütenpaar mit Doppelspiralfüllung. — Phot. Gargioli C 2022, 23. Anderson 5784, 85.)

Alles übrige mag das Gefühl sagen. Daß das Spoletaner Domportal auch stilistisch eine Einheit bildet, wahrscheinlich von e i n e s Künstlers Hand — eben der des Gregorius Melioranzio —, kann bei genügend aufmerksamer Betrachtung keinem Zweifel unterliegen.

Damit ist also der Domfries um so sicherer dem romanischen Kunstkreis zugewiesen, zugleich, bei der obwaltenden Ver-

schiedenheit, die andere, d. h. frühchristliche Entstehungszeit der Crocifisso-Ornamentik von neuem bestätigt.

Wir würden gern, wenn es möglich wäre, auch neben die Basilikenfriese ein zeitgenössisches Werk zum Vergleich stellen, um so ihre Datierung auch von dieser Seite zu festigen. Leider aber hat es damit seine Schwierigkeit. Daß das Rankenschema, sowie die Stengel- und insbesondere Knoten- und Bracteenbildung, wie wir sie an der Basilika als Vorbild einer sie oft mißverstehenden Nachahmung kennen gelernt haben, an sich zwar durchaus antiken Geistes sind, steht außer Zweifel. Aber ebenso sicher ist es, daß die in den letzten römischen Jahrhunderten immer krauser und kohlblattartiger wuchernden Ranken, in einem normalen Beispiel vorgezeigt und verglichen, nur das eine deutlich machen könnten, daß wir es hier, zieht man die Zeit der Entstehung in Betracht, auch in der vegetabilen Ornamentik mit einem Ausnahmefall zu tun haben. Daß es sich um keinen Einzelfall handelt, beweist ein Werk wie der eine der beiden Sarkophage aus Via Famagosta in Rom (Mitte viertes Jahrh.),[94]) der freilich nicht denselben, aber einen ähnlich klassischen Rankentypus sich zur Vorlage genommen und mit gleicher Präzision nachgebildet hat.

Es ist nämlich von Belang, auch für die Zusammengehörigkeit der Basilikendekoration und damit indirekt die Datierung, daß wir die gleiche Beobachtung wie vorher für die Portalform und die architektonischen Zierglieder nun auch für den Rankenschmuck machen können, nämlich daß als Vorbild auf die Werke einer künstlerisch hochstehenden Epoche zurückgegriffen ist.

In Rom, nicht zum wenigsten gerade für die Ausbildung der Ranke, bezeichnet den Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung die frühe Kaiserzeit. Damals kannte man den Wert der Unterscheidung von Stengel, Blatt und Blüte und wußte ihn auszunutzen; man bildete den Stengel dünn und geschmeidig, belebte ihn mit Bracteen, aber erstickte ihn nicht darin, und

setzte die runden, vollen oder schräg in Seitensicht gegebenen Blüten klar und fest auf den Grund. Das verschwand in der flavischen Epoche, alles wurde Blatt. Lang und dichtgedrängt schoben sich die Bracteen am Stengel an- und übereinander, bis hin zur Blüte, die nur ihr Ausläufer zu sein schien, eng gerahmt von ihnen, oft vom Grunde gehoben und ohne in dem allgemeinen Blattgedränge sich viel bemerkbar zu machen. Es traten Reaktionen ein, die erste, stärkste unter Trajan, aber die üppige schwülstige Blattbildung entsprach dem Geist der Zeit und blieb von da ab bis zu den Zeiten gänzlichen Niederganges die bei weitem bevorzugte.

Es ist außer Frage, daß unser Rankenbild nichts mit ihr zu tun hat. Wir müssen uns schon in der erstgenannten Gruppe nach Analogien umsehen. Es wäre da z. B. auf gewisse Friese im Lateran (Moscioni 2929), das sog. Grab von der Villa Blanch (Moscioni 5262), den Relieffries des Isistempels, auch gemalte Ranken wie solche aus Pompeji im Neapler Museum (Moscioni 4901) hinzuweisen; bei allen stimmt allerdings nur im allgemeinen der vorher angedeutete Charakter, von Einzelheiten der Stengel- und Blattbildung wenig. Ebenso ist es bei dem Augusteischen Hauptwerk, der Ara Pacis,[95]) die bei freilich gleicher Gesamthaltung sogar schon den Beginn des den Stengel umwuchernden Blattreichtums spüren läßt. (Bemerkenswert die herrschende Vorliebe für die gesprengte Halbpalmette.)

Doch hat es, und fraglos auch in der Provinz, daneben noch andere Stücke, z. T. wohl hellenistischen Ursprungs, gegeben, die mit der herrschenden Richtung auf das Leichte und Bewegliche im ganzen, im einzelnen das ältere griechische Schema noch genauer verbanden.[96]) Wir nennen als Beispiel nur die schöne Schale auf dem Kapitol (Moscioni 4378); die kleinen Blüten und Kapseln, die sich noch ähnlicher in der Toreutik, z. B. an dem Lotospalmettenband der Hildesheimer Minerva-Schale finden, dann die strenge Stengel- und Bracteenbildung, die hier wie stets den engeren Zusammenhang mit der griechischen Urform (cfr. Meurer a. a. O.)

verrät, stellen in der Wahl und Durchbildung des Details solch Werk den Friesen der Basilika besonders nahe.

Auch andere Stücke, die sich in Umbrien befinden, wie z. B. 2 Friese in Todi und Foligno von verhältnismäßig früher Entstehung (1. bis 2. Jahrh. n. Chr.)[97], an sich durchaus schlechte typische Provinzarbeiten, scheinen den gleichen Einfluß erfahren zu haben. Gewiß machen sie neben den sorgfältigen Arbeiten der Basilika in ihrer grenzenlosen Nachlässigkeit einen sehr unvorteilhaften Eindruck, und doch ist nicht zu verkennen, daß sie ihnen in dem mageren Charakter, mit den wenigen kleinen, aber deutlichen Bracteen, recht nahe stehen. Die Ranke von Foligno[98] bietet sogar das beste uns bekannt gewordene Analogon für die sonst so in der Steinplastik nicht auftretende Profilblütenform; daneben erscheinen auch die Mohnkapseln.

Es müssen die gleichen oder doch ähnliche Vorbilder gewesen sein, die wie einst hier, so einige Jahrhunderte später dem nur viel präziser arbeitenden und genauer nachbildenden Künstler der Crocifisso-Basilika vorgelegen haben, der in der Hauptsache keine andere Änderung vorzunehmen brauchte, als das Kreuz in der Mitte einzufügen und dafür den üblichen Blattbusch ein wenig zu verkleinern. Die Verbindung von Kreuz und umgebendem Blattschmuck war ein in der christlichen Frühzeit besonders beliebtes Motiv.[99])

Der wählerische Geschmack, der also in dieser Rankenbildung zum Ausdruck kommt, ohne daß er freilich sein Auftreten zu so später Stunde ganz verleugnen könnte, stimmt, indem er die gleiche Tendenz der künstlerischen Neigungen seines Urhebers verrät, aufs beste zu dem, was wir bereits an der übrigen Ausstattung des Baues festgestellt haben.

Alles in allem darf dies in vieler Hinsicht einzigartige Denkmal frühchristlicher Kunsttätigkeit[100]) auch den Anspruch erheben, als ein für seine Zeit glänzendes Beispiel feinsinniger ornamentaler Ausstattung zu gelten.

Literatur und Anmerkungen zu Kapitel I.

Wir geben zunächst nur ein Verzeichnis der hauptsächlichen Literatur über die Basilika selbst in chronologischer Ordnung. Die sonst benutzte Literatur findet sich in den Anmerkungen an den betreffenden Stellen. (Die abgekürzten Literaturangaben in Text und Anmerkungen sind nach dieser Liste zu ergänzen.)

Literaturverzeichnis.

Severo Minervio, De Rebus Gestis atque Antiquis Monumentis Spoleti Libri Duo, M. S. aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Veröffenlicht von Achille Sansi in den Publikationen der Accademia Spoletina, in dem Bande: Documenti storici inediti, Foligno 1879, p. 89 und 92. De Divo Sensio.

L'Architettura di Sebastiano Serlio. In Venezia 1566. III. p. 173.

Jacobo Philippo Leoncilli (1572—1613), Historia Spoletina, per Episcoporum seriem digesta. In pluribus correcta, et locupletata a Seraphino de Seraphinis 1656. M. S. im Besitz der Accademia Spoletina. Das Original des Leoncilli verschollen. In Vita S. Concordii.

Bernardino di Campello, Historie di Spoleti. Spoleti 1672, p. 139 und 177.

Francesco Antonio Zaccaria, Storia Letteraria d'Italia. Band VII, Modena 1755, p. 248.

P. B. Viani, Memoria sulla chiesa di S. Salvatore (S. Concordio). Im Annuario dell' Accademia Spoletina 1860.

H. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmälern. Karlsruhe 1862, p. 4. Pl. VI.

Achille Sansi, Degli edifici e dei frammenti storici delle antichità di Spoleto. Foligno 1869, p. 224 ff.

Carl Schnaase, Geschichte der Bildenden Künste, Düsseldorf 1869. III., p. 51 und 68.

Gian Battista de Rossi, Spicilegio d'Archeologia Cristiana nell' Umbria. Parte Seconda: Monumenti d'Architettura. In Bullettino di Archeologia Cristiana, II 2, 1871, p. 131 ff. (§ 1. Della Basilica del Salvatore presso Spoleto.)

Mariano Guardabassi, Indice-Guida dei Monumenti Pagani e Cristiani nella Provincia dell' Umbria. Perugia 1872, p. 298.

Rohault de Fleury, La Messe. III. Paris 1883, p. 165, Pl. 269.

Oscar Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1884, p. 1, 29, 65, 74—75, 76, 114, 185—86, 311, 339, 680, 707.

August Essenwein, Die Ausgänge der klassischen Baukunst (Handbuch der Architektur, 3. Band, 1. Hälfte). Darmstadt 1886, p. 29, fig. 33.

Raphaël Cattaneo, L'architecture en Italie du VI. au XI. siècle. Übersetzung Monnier. Venise 1890, p. 146. Die italienische Ausgabe ist von 1888.

G. Dehio und G. von Bezold, Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892, I, p. 116 und p. 563 Anm. 1.

Hartmann Grisar S. J., Il tempio del Clitunno e la chiesa Spoletina di S. Salvatore. In Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana, I, 1895, p. 127 ff. Cfr. auch p. 42 ff: Una Scuola Classica di Marmorarii Medioevali.

Gustave Clausse, Les Marbriers Romains. Paris, Leroux 1897, p. 171—172. (3. Kapitel: L'école ombrienne.)

O. Michele Faloci Pulignani, Una Pagina di Arte Umbra. Foligno, Salvati 1903, p. 20 ff.

G. Sacconi, Relazione dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell' Umbria. Perugia 1903, p. 174 ff.

Jacob Burckhardt, Der Cicerone. 9. Auflage 1904, II, p. 10.

O. Scalvanti, Di alcuni monumenti d'Arte nell' Umbria, nelle Marche e in Provincia di Teramo. In Rassegna d'Arte 1904, IV, p. 17.

Adolfo Venturi, Storia dell' Arte Italiana, III. Milano 1904, p. 806, 899, 903, 904.

G. Angelini-Rota, Spoleto e Dintorni. Spoleto, Panetta e Petrelli 1905. p. 75 ff.

Karl Wörmann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. II. Leipzig und Wien 1905, p. 144.

André Michel, Histoire de l'Art. I. Paris, Colin 1905, p. 693 (Bertaux).

Nino Simonetti, Sitzungsbericht vom 30. Januar 1906 (Sordini) in Augusta Perusia. I. 1906, p. 30.

Umberto Gnoli, L' arte Romanica nell' Umbria. In Augusta Perusia I. 1906, p. 31 und 43. Rassegna d'Arte VI. 1906, p. 32.

Giuseppe Sordini, Notizie dei Monumenti dell' Umbria. Estratto dal Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria

(Vol. XII, Fasc. III, Nr. 34 und Vol. XIII, Fasc. II—III, Nr. 36) Perugia 1907, p. 12—15, 1908, p. 8—9.

G. T. Rivoira, Le origini della Architettura Lombarda. 1. Ausgabe Rom, Löscher. II. 1907, p. 37 ff. und 604. (I erschien 1901.)

2. Ausgabe Mailand, Ulrico Hoepli 1908. p. 349 ff. (Die beiden Ausgaben werden von uns als Löscher usw., Hoepli usw. zitiert.)

Baedeker, Mittelitalien und Rom. 14. Auflage 1908, p. 86.

O. von Gerstfeldt, Umbrische Städte. Stätten der Kultur, Band XVII. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Ohne Jahr. p. 97—98.

Photographiert ist die Kirche u. a. von: Alinari, Florenz, Nr. 5159; Gargioli, Rom, Nr. C 2065; Tilli, Perugia, Nr. 741, 743. Ferner auf Veranlassung Prof. G. Sordinis vom Istituto Nazionale degli Orfani ecc. zu Spoleto; diese Aufnahmen stehen zum Verkauf bei Anderson, Rom, Nr. 5748, 5749, 5750, 5923, 5924.

Anmerkungen.

[1]) Über den Namen läßt sich folgendes sagen: a. 815 war die Kirche dem S. Salvatore geweiht, in einer Urkunde von 1158 dagegen wird sie als S. Concordio zitiert. (Für jene Angabe vgl. Mabillon, Annales ordinis S. Benedicti Paris 1704 Bd. II lib. 28: Bestätigung durch Ludwig den Frommen; für diese ein Manuskript im Domarchiv in Spoleto, auf einen im Jahre 1158 geführten Klosterstreit bezüglich. Cfr. Sansi a. a. O. p. 226). Campello (1672) p. 177 nennt sie schon il Crocefisso, heute heißt sie auch S. Agostino oder S. Agostino del Crocefisso. Dieser Name leitet sich von den dort jetzt funktionierenden Mönchen her (Kloster ist es nicht mehr). Die andere Bezeichnung, il Crocefisso, hält Campello p. 195 für die älteste, noch aus der Zeit Constantins stammende, in der das Kreuz eine so große Rolle gespielt habe. Nach Viani bezieht sie sich auf einen erst um 1600 in die Kirche transportierten Kruzifixus. Der Name S. Concordio knüpft an die Tatsache oder doch Legende an, daß an dieser Stelle vor den Toren der Stadt der heilige Märtyrer Concordio beigesetzt wurde, im II. Jahrhundert n. Chr. (Cfr. Minervio, Campello, Leoncilli, Sansi). Nach Viani ist er erst nach 1000 aufgekommen, vielleicht wegen plötzlich geschehender Wunder am Grabe des Heiligen. S. Salvatore ist jedenfalls der am frühesten beglaubigte Name.

[2]) Mothes a. a. O. p. 74 läßt die Apsis fälschlich nach Westen gerichtet sein, ja baut darauf eine das Entstehungsdatum betreffende These (vor 420).

[3]) Eine gute Orientierung ermöglichen die Zeichnungen in dem großen Tafelwerk von Hübsch, so korrekturbedürftig sie im einzelnen

sind. Daneben vergl. die Photogr. Anderson 5923 und 5924 der Pläne Montirolis aus der Pinakothek vom Jahre 1871. Sie zeigen den Zustand der Kirche vor den neuen Aufdeckungsarbeiten. Cfr. Anm. 5 und 17.

[4]) Die Aussenmaße der ganzen Kirche betragen etwa 19×39 m, die Maße des Mittelschiffes bis zum Triumphbogen 7×26 m, das Chorquadrat mißt i. L. 6,80× 7,30 m. — Der Bau ist im allgemeinen in gemeinem Kalksteinmaterial aus nicht sehr gleichmäßigen Hausteinen mit eingebundenen Ziegelsteinschichten aufgemauert. Von Zeit zu Zeit, besonders an den Ecken, finden sich größere Werkstücke eines löchrigen Kalktuffs, in der Lokalliteratur meist einfach als Travertin bezeichnet. Auch der ganze obere Teil des inneren Kuppelaufbaues besteht aus diesem, hier besonders porösen Gestein (Schwammkalk).

[5]) Der hochverdiente R. Ispettore dei Monumenti dell' Umbria zu Spoleto, cav. Giuseppe Sordini, ist seit einer Reihe von Jahren im Zusammenhang mit Restaurationsarbeiten mit der genauesten Aufnahme der Kirche beschäftigt, die er in einem monumentalen Werk herauszugeben gedenkt. Es würde uns freuen, in unseren Ausführungen einen Beitrag zu dieser ebenso schwierigen wie bedeutsamen Arbeit erblicken zu dürfen.

Den in Berichten und Vorträgen veröffentlichten Ansichten Sordinis haben wir in den meisten Fällen beipflichten können. Soweit sie die Entstehungszeit des Baues betreffen, decken sie sich mit der ganzen älteren Tradition. Rivoira hat die Hauptergebnisse der Aufdeckungsarbeiten in seinem Werk auch der weiteren Allgemeinheit bereits zugänglich gemacht. Den von Sordini gegebenen Hinweis auf Syrien haben wir weiter verfolgt.

[6]) Nach Rivoira (Löscher II p. 39). Cfr. auch Guardabassi p. 298.

[7]) Die die vier Ecken verstärkenden Strebepfeiler scheinen im unteren Teil alt, im oberen sind sie jedenfalls modern.

[8]) Möglich, daß auch die der Seitenschiffe einst so hoch lagen, sodaß rings um den höheren Mittelteil ein gleichmäßiger niederer Umbau gelegen hätte.

[9]) Ein Teil der Abbildungen, vor allem Alinari 5159, gibt die Fassade noch vor der Reinigung, Ablösung des Verputzes usw., weshalb z. B. die Entlastungsbogen nicht sichtbar sind.

[10]) Nur am Mittelrisalit, die seitlichen Teile sind aus Fragmenten roh angeflickt.

[11]) Buch IV, Kap. 6. (Ital. Ausg. Francesco Marcolini Venezia 1556 p. 117. Deutsche Ausg. von Reber, Stuttgart 1865 p. 117 ff.)

[12]) Andere Fragmente in einer Kammer im rechten Seitenschiff, cfr. Photographie Anderson 5750.

[13]) Im Grunde ist es das gleiche, einfache lesbische von den Tür-

rahmen; nur dadurch, daß die auf den Blättern liegende Mittelrippe bis zur Spitze durchgezogen ist, tritt für das Auge eine andere Trennung der Glieder ein, nach der die Reihe aus Einzelformen besteht, die sich mit von der Seite gesehenen Blütenkelchen vergleichen lassen. Daher unsere Bezeichnung. Ein im Mittelalter ebenso beliebtes wie in den mannigfachsten Variationen meist gänzlich mißverstandenes Motiv.

[14]) Sie ist ein wenig gestelzt, aber kein Hufeisenbogen, wie es nach Rossi a. a. O. Taf. X scheinen könnte. (Cfr. den Gipsabguß im Museo Civico.)

[15]) Etwa nach dem Muster von S. Pietro in Bovara, cfr. auch die Tympana des Clitunnotempels. Ein spätes Analogon für die Pilasterstellung bietet S. Miniato in Florenz.

[16]) Die Stelle ist noch kenntlich, auch die Konsole hat sich erhalten, und zwar roh in die Umrahmung der Mitteltür eingelassen; da hier noch eine zweite sitzt, eine dritte sich in der Fragmentkammer findet, ist es sehr möglich, daß die Konsolenreihe der Fassade noch länger war. Cfr. p. 31 und Anm. 66.

[17]) Die Pläne Montirolis (Anderson 5923 und 5924) zeigen, mit welchen Einbauten das Mittelschiff bis zum Beginn der neuesten Arbeitsperiode versehen war. Heute ist das Vestibolo beseitigt. Eine in Höhe des Wortes Chiesa (auf dem Grundriß 5924) errichtete Bretterwand teilt jetzt einen vorderen, als Kirche dauernd weiter benutzten Raum des Mittelschiffes ab. Der hintere Teil, sowie das ganze Chorhaus befinden sich, nachdem ein Stillstand der Arbeiten eingetreten ist, seit Jahren in dem desolaten Zustande, den die große Gargioliphotographie C. 2065 zeigt.

[18]) Sordini möchte hier an ein Matroneum denken a. a. O. 1907 p. 13. Rivoira ist ihm darin gefolgt (Hoepli p. 349, die Löscherausgabe hat diese Angabe noch nicht), auch in der Ausdehnung der gleichen Annahme auf das Mittelschiff, wo dieselben Indizien vorliegen. Uns, müssen wir bekennen, scheinen sie dort wie hier das Gegenteil zu beweisen. Was sollten die, bei der besonderen Aufmauerung des Gebälkes darunter so gut verständlichen Entlastungsbogen bei einer Emporenanlage, also hier geöffneten Intercolumnien? Sie müßten später eingezogen sein. Wie die Wandflächen darüber nur spätere Füllung wären? Aber diese stehen nicht nur überall im Verband mit den sie seitlich flankierenden Pilastern, sondern werden auch nach oben hin nicht etwa von einem starken Gebälk abgeschlossen, sondern nur von einer Hausteinlage, die gerade über den Pilastern gefugt ist. Hier sind also nicht rings begrenzte, offene Felder vermauert worden, sondern von Grund aus müßte alles neu aufgemauert sein. Wie stimmt das aber zu den jedenfalls im Chor für alt gehaltenen Obermauern mit den großen Fenstern? Abgesehen davon, daß ja nur die Pilasterteilung den Gedanken angeregt hat. Übrigens meint Sordini, im Chor seien die Emporen aus Gründen des Ritus geschlossen gewesen, nur „vielleicht“ im Mittelschiff des Langhauses offen.

[19]) Sacconi a. a. O. p. 174 ff. Sordini 1907 p. 15.

[20]) Daß eine Kuppel von Anfang hier vorlag, ergiebt sich aus der Säulen- und Kämpferstellung mit Gewißheit. Eine andere Frage ist es freilich, ob die heutige Anlage noch die erste ist. Sordini und Rivoira (Löscher II p. 39 u. p. 604, Hoepli p. 349-350) bestreiten es. Sordini, weil er die Anlage für von vornherein unantik hält. Dagegen cfr. Dehio a. a. O. I p. 129 u. 133, der das Klostergewölbe sowohl wie die Pendentifs auch über quadratischem Grundriß als den Römern bekannt bezeichnet. Prof. Richard Delbrück sieht, wie er die Güte hatte uns mitzuteilen, in der Anlage als solcher kein Hindernis die Kuppel für ursprünglich zu halten.

[21]) Die gefundenen kleinen Pfeilerfragmente (cf. Anderson 5750) widersprechen dem nicht. Erstens können sie überhaupt zu anderen, die Nebenräume abtrennenden Schranken oder dergleichen gehört haben, zweitens kann sich aber in der Kirche eine erste, andere, später wieder zerstörte Chorumfriedung befunden haben, von der sie stammen könnten. Schließlich brauchte aber ihre ungefähre zeitliche Zugehörigkeit nach dem Kyma auf dem großen, dem Blattschmuck auf den kleinen Stücken, noch keineswegs ein genaues Zusammenfallen zu sein. Das Flechtwerk auf den Feldern der großen unterscheidet sich zwar durch die rundlich-plastische Herausarbeitung und die auf den Höhen laufende Rillung vom langobardischen, das stets mehrsträhnig ist, während hier nur ein auf dem Rücken vertiefter Wulst, wie aus Zuckerguß möchte man sagen, aufgelegt ist: aber immerhin kommt es sonst an der Ornamentik des Baues nicht vor und könnte leicht auf eine schon etwas spätere Periode hinweisen. Damit könnten die Stücke freilich auch zu der Chorschrankenanlage gehört haben, von der die Rillen stammen. Nur umso weniger aber wäre diese gleich zur Zeit der Erbauung der Kirche anzusetzen.

[22]) Phot. Anderson 5748 zeigt noch eine jetzt wieder entfernte Stuckverkleidung.

[23]) Schon Hübsch spricht von der keilartigen Zusammenfügung des Architravs. Nach seiner Zeichnung (über dem Längsschnitt der Kirche) dachte er dabei aber an das ganze Gebälk. Die Besonderheit der Gestaltung scheint er nicht bemerkt zu haben.

[24]) Cfr. Durm, Baukunst der Etrusker und Römer p. 227 ff. — Scheitrechte Bogen bis zu 5 m Säulendistanz am Theater in Orange, bis zu 2,42 m in Pompeji, bei 3 Steinen auf das Joch.

[25]) Durm a. a. O. p. 240. „Der Fries wurde bei Quaderbauten gewöhnlich mit dem Architrav aus einem Stück gearbeitet." Die Gegenbeispiele (Constantinsbogen, Tempel der Fortuna Virilis) zeigen glatten Fries, kein Triglyphon.

[26]) An das Zerschneiden älterer Werkstücke ist, obwohl hiernach die Vermutung nahe läge, deshalb nicht zu denken, weil andere Fugen,

vor allem auch lotrechte, nicht da sind. Da das ganze Gebälk aber zu keiner Zeit aus einem Block bestanden haben kann, muß die heutige Einteilung auch die ursprüngliche sein.

[27]) Durm a. a. O. p. 229: „Erhoben sich größere Massen über diesen scheitrechten Bogen, dann entlastete man sie durch darüber gesprengte, halbkreisförmige Bogen" (Orange, Ferenti).

[28]) Etwas ähnlich wirkt das kleingliedrige Gesims am Theater in Arles, das auch in Verbindung mit dem Triglyphon erscheint. Allerdings schmückt dies hier den Architrav. Dazwischen liegt ein Rankenfries.

[29]) Wir werden demselben Motiv, nur sehr verroht, am Rücktympanon des Clitunnotempels wieder begegnen.

[30]) Cfr. Sordini a. a. O. 1907 p. 15. Er nimmt eine Bemalung des ganzen Chorteiles an. Spuren einer Marmorimitation auch in den Seitenkapellen scheinen allerdings dafür zu sprechen.

[31]) Sordini a. a. O. 1907 p. 16. Rivoira (Löscher) II p. 37.

[32]) Sordini a. a. O. 1907 p. 15. Cfr. Anm. 55.

[33]) Das beste Beispiel bietet die voraussetzliche ehemalige Einteilung in S. Maria Maggiore in Rom, cfr. Dehio und Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes, tav. 19,1 und 23.

[34]) Cav. Sordini hatte die Freundlichkeit, mich darauf aufmerksam zu machen.

[35]) Natürlich hat sich dieser Umstand auch außen bemerkbar gemacht, d. h. Mittelschiff und Kuppelraum werden ungefähr die gleiche oder fast gleiche Höhe gehabt und äußerlich vielleicht ein geschlossenes Ganzes gebildet haben.

[36]) Sordini 1907 p. 14 meint nebenbei auch, daß diese abnorme Höhe des Mittelschiffs vorbildlich für die romanischen Kirchen Umbriens, vor allem Spoletos gewesen sei, zu deren eigentümlichen Merkmalen die gleiche Erscheinung gehört.

[37]) Die teilweise auch ausgesprochene Ansicht, die Kirche sei sogar noch niedriger gewesen, wurde durch den an der Fassade rechts seitlich sichtbar werdenden Gesimsrest veranlaßt. Hier wollte man sofort den Giebel aufsitzen lassen. Dagegen scheint es sich um das Endstück des unter den Fenstern laufenden äußeren Langhausgesimses zu handeln, durch das gerade deren hohe Lage bewiesen wird. (Sordini.)

[38]) Am weitesten umgekehrt in der Zerlegung der Baugeschichte geht Mothes, der drei Perioden annimmt; vor 420 (auf Grund der irrtümlich umgekehrt gedachten Orientierung) die erste Anlage, um 500 ein Umbau durch die Ostgoten, auf die die vegetabile Ornamentik usw. zurückginge, schließlich, nach 815, die Einfügung der Kuppel durch die Langobarden „in der bei ihnen so beliebten Weise." Seine Umstellung der Säulen beachtet weder die Verschiedenheit des Materials, noch die der Maße.

[39]) Zuerst hatte man die Säulen für Reste eines heidnischen Tempels gehalten, den man gern, offenbar durch den Namen des Kirchenheiligen Concordio veranlaßt, der Concordia zusprach (z. B. Seraphini in Vita S. Concordii); dann nahm man an, dieser Tempel habe an genau derselben Stelle gestanden; bis schließlich de Rossi, p. 138, vielleicht von Viani und Sansi beeinflußt, die schon ähnliche Andeutungen machen, gewisse Säulen als von diesem Tempel her direkt noch in situ stehend erklärte, ja von einer Cella sprach, in die die Kirche eingebaut sei. Noch weiter geht Clausse a. a. O. p. 171, der in unverständiger Übertreibung wörtlich schreibt: „l'édifice était à l'origine un temple païenne." Der Cicerone, Wörmann, Gerstfeldt erwähnen den an derselben Stelle einst befindlichen Tempel, ohne auf den Zusammenhang näher einzugehen.

Sordini a. a. O. 1907 p. 15 spricht von der „strana opinione di quelli che vedevano, appunto nel presbiterio, gli ipotetici avanzi di una cella di tempio pagano".

[40]) Dorischer Triglyphenfries über korinthischer Säulenordnung am Triumphbogen in Aosta. Jonisch-dorisch der Apollontempel in Pompei (Mau p. 431). Auch die Teilung des niedrigen Epistyls in 2 Gurte in Pompeji üblich.

[41]) Cfr. Anm. 25. Speziell das Übergreifen der Architravstücke auf den Fries ist uns sonst nirgends begegnet.

[42]) Dehio (p. 116) scheint sie, jedenfalls was die Fassade betrifft, auch wirklich zu teilen, wenn er außer der ganzen Pilasterstellung auch Türen und Fenster für von einem antiken Gebäude herübergenommen erklärt.

[43]) Sordini schreibt a. a. O. 1908 p. 9: „Ma ciò che avrà veramente un interesse straordinario, è l'aver potuto accertare, con tutta evidenza e sicurezza, — che tutta la scultura e delle porte e delle finestre e delle cornici, e di alcune colonne e delle basi della cupola, è ugualmente di arte cristiana primitiva."

[44]) Dies ist umso wahrscheinlicher, als aus dem Barockaltar noch mehr Säulenfragmente gleicher Art zutage gekommen sind. Da sie an der Basilika keine Verwendung mehr gefunden zu haben scheinen, möchte man annehmen, daß sie andere, nicht wieder benutzte Reste desselben antiken Baues sind, dem jene Chorsäulen, wahrscheinlich eben auch die meisten Kapitelle entnommen waren. — Die Halbsäulen am Chorbogen sind einfach halbierte Vollsäulen.

[45]) Eine verbreitete Ansicht, die sich nur durch das seltene Auftreten des Türtyps in Italien erklären läßt, ging dahin, Seitenkonsolen und Fries seien einem normalen antiken Türrahmen und Gesims hinzugefügt und ein neues, ungewönliches Ganzes daraus zusammenkomponiert worden. Schon Guardabassi spricht sich so aus, aber ebenso de Rossi

p. 139. Grisar und sein Anhang (Cfr. Anm. 86) haben es in ihrem Sinne aufgenommen. Auch aus Dehios Ausführungen (p. 116) muß man auf diese Ansicht bei ihm schließen. Allgemein hielt man aber das Gesims also für gut antik.

[46]) Cfr. Sordini a. a. O. 1908 p. 9.

[47]) Der Gedanke, es mit einer von Grund auf einheitlich frühchristlichen Bauschöpfung zu tun zu haben, ist von Seraphini und Campello bis zu Hübsch, Schnaase und Guardabassi hin unerschüttert geblieben. Campello schreibt p. 139: „un magnifico Tempio fabbricato, come si scorge, ne i primi tempi che successero alla pace, che Costantino diede à i Christiani; — il quale quantunque in gran parte danneggiato, è nondimeno la maggiore, e più intiera reliquia, che si conservi in Spoleti della magnificenza, e del perfetto lavoro delle antiche sue fabbriche."

Bei den Lokalforschern, d. h. in diesem Falle denen die Bescheid wußten, hat auch Rossi und Grisar (Cfr. Anm. 86) diesen Glauben nicht zu erschüttern vermocht.

Vor allem hat er in Sordini, auf Grund seiner eingehenden Studien, einen energischen Verfechter gefunden. Aber auch Faloci und Gnoli haben mit Entschiedenheit der gleichen Ansicht Ausdruck gegeben.

Warm tritt Cattaneo für sie ein.

Neuerdings hat sie auch Rivoira, ganz auf Sordini fußend, in seinem zusammenfassenden Werk vertreten. Auch Scalvanti erkennt sie überzeugungsvoll an. (Für nähere Literaturangaben cfr. wie immer das Verzeichnis vor den Anmerkungen.)

[48]) Das beste Beispiel bietet, wie schon Anm. 33 gesagt, S. Maria Maggiore in der wahrscheinlichen ursprünglichen Fassung. S. Apollinare in Classe für die hohe Lage des Lichtgadens bei fehlenden Emporen. Auffallend ist die Gestrecktheit der Spoletaner Basilika. Sie mag sich damit erklären, daß man der Kuppelspannung wegen die verhältnismäßig geringe Breite wählte, andererseits aber, um an den Langhauswänden für den gewohnten Schmuck und die Reihe der großen breiten Fenster genügend Platz zu haben, die an sich normale Höhe nicht aufgeben wollte.

[49]) Quicherat, Restitution de la basilique de Saint-Martin de Tours, in Revue archéologique 1869 und 1870. (Abgedruckt in Mélanges d'archéologie et d'histoire II 1886.) Dehio und Bezold a. a. O. p. 266 ff. und p. 561 ff. R. de Lasteyrie, Mémoires de l'Institut 1892. — Cfr. Anm. 52.

[50]) Des weiteren könnten auch die von Dehio p. 562, 563 genannten merowingischen Bauten in Betracht kommen.

[51]) Dehio selbst ist die Übereinstimmung nicht entgangen (p. 563 Anm. 1), aber da er die Crocefisso-Basilika für mittelalterlich überarbeitet hält, belanglos erschienen. Was seine beiden Gründe für diese Ansicht betrifft (Dehio und Bezold p. 116), so sind wir dem einen,

die Überhöhung der Fassade betreffend, seinerzeit entgegengetreten (p. 22); auch den anderen, das mittelalterliche Detail, glauben wir teils schon widerlegt zu haben, teils hoffen wir es noch zu tun.

[52]) Das Vorhandensein eines solchen schon am Bau des Perpetuus, von Lasteyrie a. a. O. bestritten, wird neuerdings wieder stark bezweifelt von Ernst Gall, Studien zur Geschichte des Chorumganges, in den Monatsheften für Kunstwissenschaft April 1912 p. 134ff. (Hier auch genaue Angabe aller Literatur über die Martinsbasilika). Dehio's Entgegnung an Lasteyrie (Repertorium XVI p. 219) bleibt gültig; zwar unbeweisbar, wie Gall mit Recht sagt, aber auch unwiderlegbar und nach unserer Ansicht wahrscheinlich. Auch ohne Chorumgang bliebe die Ähnlichkeit aber so im allgemeinen, daß man ohne näheren Anhalt kaum zu weiteren Folgerungen irgend welcher Art berechtigt wäre.

[53]) Dehio und Bezold a. a. O. p. 268.

[54]) Cfr. u. a.:

M. de Vogüé, Syrie centrale. Architecture civile et réligieuse du Ier au VIIe siècle. Paris 1865. (pl. 59, 60, 68, 116, 118.)

H. C. Butler, Part II of the publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899—1900. (p. 99, 140, 142, 143, 194, 195, 197, 226, 303, 305.)

J. Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig, Hinrichs 1909. (p. 110, 122, 134, 142.)

Hans Rott, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1908 (p. 47 und 51).

S. Gsell, Les Monuments antiques de l'Algérie II Paris 1901. (tav. 86. Tebessa.)

[55]) Vielleicht ist der Umstand, daß einer dieser Räume (Diakonikon) nur durch eine kleine Tür zugänglich ist, Veranlassung, daß Sordini auch für die Seitenkapellen der Basilika dasselbe annehmen, d. h. die heutige, große rundbogige Öffnung für später eingebrochen erklären möchte. So weit braucht die Übereinstimmung aber garnicht zu gehen. Daß beide Räume derartige kleine Öffnungen hatten, kommt zwar auch in Syrien vor (bei Vogüé verschiedene Male), ist dort und wäre damit auch hier aber schon eine Ausnahme.

[56]) Strzygowski a. a. O. p. 43.

[57]) Grundriß bei Cattaneo a. a. O. p. 60. Rivoiras Wunsch, diese Grundrißform vom römischen Palastbau abzuleiten (Höpli p. 20—21), ist der weiten Verbreitung des Typs im Orient und den spärlichen Beispielen in Italien gegenüber etwas kühn; das angezogene Beispiel der sogenannten Basilika des Domitianspalastes ist nebenbei recht verfehlt.

[58]) Vgl. dafür S. Apollinare in Classe, Dehio und Bezold tav. 16.

[59]) Eine gewisse Analogie bietet die Chorrückwandbildung einer Reihe romanischer Bauten Apuliens. Nach dem Vorbild des Domes

von Bari (Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale I Paris 1904 p. 370, 629) sind u. a. an S. Nicola in Bari, ferner an den Domen von Molfetta, Bitonto und Giovinazzo, sowie an S. Giovanni in Matera (Basilicata) die Apsiden in die fassadenartig gebildete Rückwand eingelassen, also außen nicht sichtbar. Dagegen erscheint im oberen Teil eine nischenartige Vertiefung. In Matera und Giovinazzo sind sogar auch seitlich in das Gewände dieser Nischen kleinere Bogenöffnungen gebrochen, die hier allerdings wohl als Gang weiterführen.

[60]) Cfr. Simonettis Sitzungsbericht a. a. O. p. 30. Sordini, Per un ufficio degli scavi di antichità a Spoleto, 1910, p. 5. (Er sagt direkt: „monumento di architettura siriaca", was unbedingt zu weit geht).

[61]) Dehio und Bezold a. a. O. p. 561.

[62]) Headlam, Ecclesiastical sites in Isauria p. 16, datiert die Kirche I. Hälfte 5. Jahrhundert; O. Wulff, Koimesiskirche in Nicäa p. 94, II. Hälfte 5. Jahrhundert. Beide bestreiten überhaupt die Kuppel und nehmen nur ein Zeltdach an. Dagegen Strzygowski p. 111. Doch sagt Wulff selbst p. 94: „solche Konstruktionen können wir als Vorstufen der Kuppel beim basilikalen Bautypus ansehen". Das genügt in unserem Zusammenhange. Ebenso tangiert es unsere Ausführungen nicht, daß die Überhöhung eines Teiles des Mittelschiffes ursprünglich dem Wunsche entstammen mag, bei zweistöckiger Anlage einen größeren Lichtgaden zu erzielen.

[63]) Fleury bezeichnet a. a. O. III p. 165 die Spoletaner Kuppel als eine sehr frühe Abweichung (dérogation) vom gewöhnlichen Basilikenschema.

Schnaase a. a. O. III p. 68. hält die Kuppel für vielleicht etwas später als den übrigen Bau, der wohl constantinisch sei, aber doch noch für der altchristlichen Periode zugehörig, „wo sie denn ein auffallendes, etwas verfrühtes Beispiel der Verbindung des Kuppelbaues mit der Basilika darstellt."

Freilich hat sich diese im allgemeinen erst im Mittelalter vollzogen und dann auch stets mehr im Sinne der Strzygowski'schen Kreuzkuppelkirche.

[64]) So in Chaqqa (Vogüé pl. 15.) Andere Beispiele 3 solcher Prachtportale, nur ohne Seitenkonsolen, bietet Vogüé pl. 9 und 65, Butler a. a. O. p. 100. Die jonische Portalform findet sich einzeln z. B. bei Vogüé 123, Butler p. 75 und Strzygowski p. 165 und 169 (Adalia und Ḥuṣn Ṣuleimān).

[65]) Sordini a. a. O. 1908 p. 9 giebt nur die kurze Mitteilung. Man muß seine Beweisführung abwarten.

Rivoira schreibt in der Löscher-Ausgabe II p. 37 ff., die Ausgrabungen ließen an eine Vorhalle denken, in der Höpli-Ausgabe p. 349, es sei ein Portikus dagewesen.

[66]) Cfr. die Fassade von Chaqqa (Vogüé pl. 15), sowie die Tempel und den Portikus von Palmyra. (Wood, The ruins of Palmyra, London 1753 tav. 14, 28, 35. Ferdinand Noack, die Baukunst des Altertums, tav. 183.) Noack will p. 137 die Konsolen allerdings für einen praktischen Zweck in Anspruch nehmen. Durm wieder, der neben Palmyra auch Kanawât nennt (a. a. O. p. 389), glaubt, daß sie zum Aufstellen von Statuen (Votivgegenständen) gedient hätten.

[67]) Cfr. Chaqqa (Vogüé pl. 9 und 15).

[68]) Die erste in Rom war die neue Fassade der Curie unter Diocletian. Abgeb. Hülsen Forum p. 106, Rekonstruktion p. 107.

[69]) Es ist im Grunde eine Parallele zu der Pilastereinteilung der Chor- und Langhauswände. Hier und da eine plastische Dekoration an den Stellen, wo uns an den übrigen italischen Basiliken nur malerischer oder musivischer Schmuck begegnet. (Cfr. Dehio p. 118.)

[70]) Erwähnen möchten wir als nicht die Einzelform, wohl aber die radiante Stellung von Ziergliedern um einen Bogen betreffend, den aus Mesopotamien stammenden syrischen Kodex n. 56. der Laurenziana (Abgeb. Venturi, Storia dell'Arte I p. 162). Vielleicht, daß ein wenn auch nur indirekter Zusammenhang vorliegt.

[71]) Schon de Rossi bemerkt a. a. O. p. 133, daß er in Vogüés Werk keinen einzigen zum Vergleich in Betracht kommenden Schmuckfries habe entdecken können.

[72]) Schon Hübsch weist auf die Maxentius-Basilika hin, dann Sansi a. a. O. p. 225 und Schnaase p. 68, der auch die Diocletiansthermen nennt.

[73]) Wo es freilich durchaus keine Ausnahme bedeutet. Die reiche Giebelumrahmung von Fenstern und Nischen ist ein weitverbreitetes Motiv.

Merkwürdig, daß seit Hübsch von allen über den Bau Handelnden nur immer dies Tor erwähnt wird. In der oberen Fassadenteilung steht, wie gesagt, der Arco dei Leoni viel näher.

Von uns interessierendem Detail kehrt am Gallienustor das Rinnblattmotiv überall wieder. Sehr beliebt ist auch das gleichkörnige Perlband.

[74]) Cfr. das sehr gute Beispiel bei Garucci, Storia dell'arte cristiania V. tab. 229: Sarkophag aus Salona in Spalato, der auch in der Häufung der Zierleisten Analoges bietet. Ferner V. tab. 312: Sarkophag in Arles, Museum.

Als Beispiele im Orient für besonders reiche Fensterbildungen im allgemeinen seien genannt:

Baalbek (Durm, Baukunst der Etrusker und Römer p. 417 Fig. 464.) und der Grabturm des Jamlichus in Palmyra (Vogüé pl. 26).

[75]) Cfr. Anm. 64. Strzygowski p. 163 und 167 erinnert mit Recht hier an die gleiche Portalgestaltung in Ankyra (abgebildet z. B. im

Catalogo della Mosta Arch. Rom 1911 p. 177) und Spalato (Strzygowski a. a. O. p. 167). Auch Baalbek wäre zu nennen (Noack a. a. O. p. 188).

Ein anderer Unterschied dieses östlichen Typs zum römischen, neben dem gleich nach dieser Anmerkung im Text zitierten (auch in Ankyra ist das lorbeerbelegte, breite runde Profil nicht als Fries anzusprechen), beruht darin, daß der ganze Türrahmen meist mit einem mehr oder weniger breiten Rankenschmuck umzogen ist. Cfr. viele der frühergenannten Beispiele. Nach Strzygowski (a. a. O. p. 169) ist schon „das schwere wulstige Profil der Umrahmung unrömisch; wo es im Westen auftaucht, ist der syrisch-kleinasiatische Einfluß außer Zweifel."

Der klassisch-jonische Typ, wie ihn das Portal des Erechtheions repräsentiert, steht der östlichen Ausgestaltung näher nicht nur was das Fehlen des Frieses betrifft, sondern auch das Vorkommen des breiten geschmückten Portalrahmens, wenn auch die Ranke noch durch einen mit großen Rosetten geschmückten Streifen ersetzt ist. (Nach Durm, Baukunst der Griechen p. 294 war ein solcher Streifen schon an assyrischen Werken gewöhnlich.)

[76]) Lanckoroński, Städte Pamphiliens und Pisidiens I p. 27 (cfr. Strz. p. 169.)

[77]) Cfr. Richard Delbrück, Hellenistische Bauten in Latium, Straßburg 1907 p. 69, 75, 76, taf 13 und 14.

Prof. Delbrück, dessen Güte wir noch einige weitere in der Folge erwähnte Angaben zu danken haben, hatte die Freundlichkeit, uns selbst darauf aufmerksam zu machen.

[78]) Eine interessante Beobachtung haben wir in Verona gemacht. Das Portal der abgerissenen Casa Sanmicheli, heut übertragen und eingebaut in die Frontmauer des Hofes der Scuole Elementari maschili Abramo Massalongo, ist, so sonderbar es klingt, eine genaue Kopie der Crocefisso-Portale. Abgesehen von der Grundform, dem Fries zwischen ohrenversehenem Türrahmen und oberem Konsolgesims, dabei überlangen Seitenkonsolen, wird es zweifellos bewiesen durch die seitlich geschweifte Form des Friesrahmens mit den angelegten Halbpalmetten. Auch die ungleichen Perlstäbe auf dem Türrahmen und das rahmende Blütenkyma um den in der Hauptsache auch übereinstimmenden Rankenfries kehren wieder. Es sind dies alles so spezielle, sonst niemals wieder zusammen auftretende Einzelheiten, daß nur anzunehmen bleibt, Sanmicheli habe hier eine von der Reise mitgebrachte Skizze verwertet. (Daß es sich bei den Crocefissoportalen um eine von allem Üblichen abweichende Sonderbildung handelt, beweist schon Serlios Zeugnis a. a. O.: „Questa porta, laqual è differente da tutte le altre, che nell' antichità io habbia mai vedute.") Giuseppe Beadego — Case scomparse, Verona 1899 — giebt an, daß die Casa Sanmicheli, des Künstlers Wohnhaus,

von ihm selbst unter Wiederbenutzung eines älteren Baues ausgestattet worden sei. Sie habe in der Nähe von S. Tommaso gelegen. Er weist dann auf die Ähnlichkeit des Portals mit dem der Cappella Pellegrini in S. Bernardino hin. Und wirklich begegnet uns in der Außentür jener berühmten Kapelle die gleiche Türform mit allen ihren charakteristischen Einzelheiten noch einmal wieder. Nur ist hier das in genau derselben Weise gerahmte Feld ohne Rankenschmuck belassen.

Die langen, schmalen Konsolen haben weiterhin in Verona Schule gemacht. So erscheinen sie, aber ohne die anderen Begleitmotive, an dem Riesenportal der heut als Kinematograph benutzten Kirche S. Sebastiano.

Hat, wie wir noch zeigen werden, im späteren Mittelalter die Rankenbildung als solche Nachahmung gefunden, so hat also die Gesamtform des Portals, wie wir hier sehen, in der Renaissance als Vorlage gedient.

[79]) Der reiche stehende Blattkranz erscheint z. B. genau ebenso auf der Sima des Concordiatempels in Rom, das Lotospalmettenband gleicht vollkommen dem auf dem Geison des Vespasianstempels. (Fragmente beider Werke im Tabularium.) Das Zangenkyma ohne jeden Blattschmuck, also rein abstrakt, ist überhaupt in Rom selten; es findet sich dagegen schon am Erechtheion. Der glatte Blattkranz der Triumphbogenkapitelle erscheint gleich über jenem Anthemienbande an der Sima des Vespasianstempels.

[80]) Pfeilspitzen am Eierstab, gleichkörniges Perlband.

Ein Vergleich des Mittelportals der Basilika mit den oben genannten Fragmenten vom Concordia- und Vespasianstempel läßt vorzüglich erkennen, wie viel näher doch die Basilikenornamentik in der ganzen Haltung der strengeren, abstrakten Art des augusteischen Werkes als der schon sehr viel üppigeren des flavischen steht. Jene Kombination flavischer und augusteischer Einzelmotive aber, die sich wie gesagt vorfindet, ist nur deutlicher Beweis dafür, wie vollkommen die Spoletaner Schmuckkunst auf dem römisch-antiken Formenschatz basiert.

[81]) Abg. Venturi I, p. 387 und 389. Behandelt bei A. Haseloff, Ein altchristliches Relief etc. im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIV, 1903, p. 47.

[82]) Als normales zeitgenössisches Beispiel mögen dagegen die Fragmente in der constantinischen Apsis der Maxentius-Basilika genannt sein. Die Motive sind dieselben, denen wir an der Crocefisso-Basilika begegnet sind, Zangen- und Blütenkyma, Perlschnur, ja in auffallender Übereinstimmung die Halbpalmetten an den Konsolen. Aber welch Abstand in der Arbeit! Hier hat der Bohrer die Hauptarbeit geleistet, mit fast roher Gewalt ist der Stein behandelt. Gerade dadurch hat aber die Gesamtwirkung ihren größeren malerischen Reiz voraus.

[83]) Folgendes waren die bisher herrschenden Ansichten:

Im allgemeinen überwog bis zu de Rossi die Vorliebe, den Bau sehr früh, d. h. noch in die Zeit Constantins zu datieren. Rossi hält ihn für nachtheodosianisch, er denkt an den Anfang des 5. Jahrhunderts, Guardabassi und Mothes gar schon ans 6te, letzterer jedenfalls was die Ausschmückung betrifft. Nach Überwindung der von Grisar veranlaßten mittelalterlichen Datierung (cfr. Anm. 86) ist u. a. Rivoira neuerdings wieder auf den denkbar frühesten Termin zurückgekommen (l'epoca che seguì i giorni di Costantino). Die Ornamentik ist ihm zu gut ebenso für das 5. wie 6. Jahrhundert.

Viani gibt übrigens a. a. O. an, es gäbe im Domarchiv „antiche memorie" die die Entstehung der Basilika in der Zeit zwischen Constantin und dem Einfall der Barbaren sicher machten. Es dürfte sich wohl nur um das Anm. 1 genannte Manuskript handeln.

[84]) F. Lanzoni, Le origini del cristianesimo e dell' episcopato nell' Umbria Romana, in Rivista storico-critica delle scienze teologiche III 1907 p. 739 ff. und 821 ff. Er weist das Entstehen der Hauptlegende, nach der Anastasio mit 2 Söhnen, Eutizio und Brizio, und 9 Enkeln von Syrien über Rom nach Umbrien gekommen wäre, erst dem 9. oder 10. Jahrhundert zu, d.h. al tempo del più profondo decadimento letterario e scientifico in Italia. Er meint, ein mönchischer Anonymus habe aus dem Bericht, Petrus sei dem S. Brizio im Gefängnis erschienen, die Version gemacht, er habe ihn geweiht. Da das aber nur ein Lebender darf, habe S. Brizio zu diesem Zweck ins 1. Jahrhundert versetzt werden müssen. Im übrigen habe der Mönch zur höheren Ehre des Ortes Martana, dessen erster Bischof Brizio war, alle anderen von ihm abhängen lassen, und sei so, wie ganz ähnlich ein Beneventaner Anonymus, zu der willkürlichen Erfindung einer ganzen Verwandtschaft gekommen, die mit Petrus von Syrien her nach Rom gelangt und dann in Umbrien eingewandert sei. Da nun aber in Wirklichkeit die hier unter einen Hut gebrachten Heiligen den verschiedensten Zeiten angehörten, bis ins 9. Jahrhundert herunter, (wonach eben die Geschichte nicht früher erfunden sein kann), hätten die Schriftsteller des 17. Jahrhunderts (Campello, Jacobilli etc.), als sie an die Legendendarstellung gingen, um weder die schöne Petruslegende fallen zu lassen, noch auch die einzelnen Zeitzusammenhänge der Heiligen aufzugeben, aus jedem einzelnen zwei und drei machen müssen, sodaß es schließlich zu einem ganzen Heere syrischer Heiliger gekommen wäre.

Wenn es sich auch so verhalten haben mag, bleibt jedenfalls die Wendung der Legende auffällig, daß diese Heiligenfamilie gerade aus Syrien kam. Petrus hätte doch in S. Brizio auch einen Mann weihen können, dessen Verwandtschaft im Lande ansässig war.

Es muß eben doch in Umbrien eine uralte syrische Tradition gegeben

haben, die auch den Mönch allererst zu jenem Zug in seiner Geschichte veranlaßt haben kann. Und bei zwei umbrischen Heiligen ist denn auch nach Lanzoni (er verweist auf den Commentarius Praevius über die Legende der 12 in Acta Sanctorum 1. Juli p. 1—64 von P. Janningus) die syrische Herkunft erwiesen. Es ist dies S. Giovanni di Panaca (6. Jahrhundert), von dem es Adone und das Martyrologium Romanum parvum bezeugen, und S. Isacco († etwa 550), von dem die Dialoge S. Gregorii sprechen (III, 14).

Es ist dieser S. Isacco der Stifter der Einsiedeleien auf dem Monte Luco, die eine ausgesprochene Ähnlichkeit mit denen Palästinas und Ägyptens haben.

[85]) Sordini, wie aus dem Bericht Simonettis hervorgeht, scheint sie im vollen Umfange der Legenden für richtig zu halten.

[86]) Die Ansicht geht im Ursprung auf Grisar zurück. Denn er war es, der a. a. O. die Datierung der Friese ins 12. Jahrhundert, von der wir in der Einleitung gesprochen haben, zur größten Verwirrung aller Kenner und Nichtkenner zuerst vornahm. Wenn er dann, allerdings ohne Gründe, die nicht schon von selbst im Verlauf unserer Darlegung ihre Widerlegung gefunden hätten, im Verfolg seiner Ansicht dazu kommen mußte, auch gewisse andere Teile des Baues — und er geht darin selbst von seinem Standpunkt aus viel zu weit — erst der romanischen Epoche zuzuschreiben, so sind doch diese Teile, und so auch die Friese, auch für ihn stets nur Ergänzungen einer an sich älteren Anlage geblieben. Die Pfosten der Mitteltür hielt auch er sogar für antik-heidnisch (p. 145. Cfr. Anm. 45).

Seine mittelalterliche Datierung ist von Gelehrten aller Länder, meist wohl ohne daß sie die Sachlage kannten, aufgegriffen worden. In Frankreich neben Clausse a. a. O. von Bertaux in Michel's Histoire de l'art I, p. 693; in Italien von Venturi (Storia dell' arte Italiana III, p. 806) und Colasanti (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana IX, p. 25); in Deutschland von den neuen Auflagen des Cicerone (9. Aufl. II, p. 10), Dehio und Bezold (a. a. O. I. p. 116) und Wörmann (Geschichte der Kunst etc. II, p. 144).

Dagegen vergl. alle am Schluß der Anm. 47 genannten italienischen Forscher, die ebenso wie de Rossi's Annahme einer zugrundeliegenden Tempelcella, so auch die mittelalterliche Hypothese Grisars durchaus abgelehnt haben.

[87]) Mit der Weintraube zusammen findet sich die Spirale z. B. auf dem Löwenwidderkapitell von Eleusis. (Um 50. Abgebildet: Durm, Baukunst der Griechen 1910, p. 354; Springer-Michaelis, Handbuch 1911, p. 355.). Sie ist auf griechischen Werken sehr häufig, aber meist, wie in unserem Falle, geschloßener, eingerollter als in der römischen Rankenornamentik, die sie ganz aufgelöst, dekorativ wirksamer benutzt.

[88]) Nach einer Vermutung Prof. Delbrücks. Es ist gleichsam das griechische Profil in den römischen Fries umgesetzt. Cfr. p. 33.

Ebenso mag es sich mit den „befremdlichen" Schneckenverzierungen am Portal eines hellenistischen Gebäudes auf der Burg von Sillyon verhalten. Lanckoroński a. a. O. Fig. 59 u. 60.

[89]) Grisar und seine Nachfolge. (Cfr. Anm. 86.)

[90]) De Rossi a. a. O. p. 140. Neuerdings noch Faloci Pulignani a. a. O. p. 21. — Photogr. Anderson 5782, 83.

[91]) Es gehört eng zu den beiden anfangs beschriebenen einzelnen Pfeilerkapitellen der Basilika. Solche, wohl dem 1. Jahrhundert angehörenden Stücke müssen die Ornamentik der Basilika bestimmt haben.

[92]) Interessant ist die Notiz bei Cattaneo a. a. O. p. 146, er wüßte, daß de Rossi selbst von seinem Irrtum in bezug hierauf zurückgekommen sei.

[93]) Sordini und Gnoli halten die Inschrift zwar auch für ungefähr gleichzeitig mit der Arbeit, aber nicht für die Signatur des Bildhauers, sondern beziehen sie auf das Figürchen des Violinspielers, neben dem sie steht. Sordini möchte einen Zusammenhang mit der Einführung der Violine in Europa vermuten (gegenüber der Harfenspieler als Vertreter des alten Instruments), ja meint, daß sich hier vielleicht der Name des Erfinders der Violine erhalten habe; Gnoli ist dagegen der Ansicht, ein „Burlone" habe mit einem Nagel den Namen in irgendwelcher Ideenverbindung neben die schon vorher entstandene Darstellung gekritzelt. (Vgl. für diese Kontroverse Augusta Perusia I, 1906 p. 97/98). Da es sich aber um eine Kritzelei wirklich nicht handelt, sondern um eine regelrecht eingemeißelte und wie gesagt gleichzeitige Inschrift, ferner auch in der damaligen Zeit an ein solches Sakrileg an der neuen prächtigen Dompforte gar nicht zu denken ist, bliebe nur Sordinis Ansicht zu erwägen. Gegen sie spricht aber, außer dem Unmittelalterlichen der ganzen Vorstellung, der Umstand, daß die dargestellte Szene (Violin-, Harfenspieler und auf den Händen Tanzender) eine der damaligen Kunst wohlbekannte, weitverbreitete war, sodaß es höchst unwahrscheinlich ist, man habe gerade hier mit der Figur des Violinspielers etwas besonderes im Sinne gehabt. In Italien erscheint die gleiche Darstellung z. B. am linken Pfosten des Mittelportals von San Michele in Pavia (vor 1155); sonst nennen wir noch ein Relief in Boscherville (Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie I. p. 331) und das Tympanon des linken Portals der Westfassade in Rouen. Zum mindesten hier handelt es sich um den Tanz der Salome. Otte sagt p. 332 „die dazwischen erscheinende Tänzerin kommt in diesen Bildern nicht selten vor".

Was aber den Platz und Charakter der Inschrift betrifft, so meinen wir folgendes: Sie sitzt grade dort in Kopfhöhe, wo sie noch zu lesen und doch nicht dauernder Berührung ausgesetzt ist, und nebenbei da, wo sich allein auf der dichtgefüllten Fläche noch ein einigermaßen brauchbares Plätzchen fand. Ein Auseinanderreißen der Worte mußte

trotzdem eintreten, es war auch an dieser Stelle nicht zu umgehen, ist daher aber zugleich mit der Wahl des Platzes auch seinerseits erklärt.

Daß andere Künstler Umbriens ihren Namen mit mächtigen Lettern an die Kirchenfassaden schrieben, wie Atto = Acto in Foligno und Bovara (cfr. Kapitel II.), oder doch mit großen in die Türlünette, wie Magiser Petrus in S. Eutizio in Piedivalle, ist kein Beweis dafür, daß nicht einer bescheidener sein konnte, zumal wenn es sich nicht um den Architekten, sondern vielleicht eben nur um den Steinmetz handelte. Petru Rodolfo (Museum) und Nicolaus Bacarelli (S. Giuliano) haben sich mit recht kleinen Inschrifttafeln begnügt. Daß man in der Selbstverleugnung damals in Italien aber noch viel weiter gehen konnte — und ist denn Melioranzio überhaupt ein Umbrer? —, zeigt jener Adam Magister vom S. Ambrogio-Portal in Mailand mit seiner versteckten Signatur am Säulenschaft, die schließlich sogar über Kopf zu stehen kam.

[94]) Veröffentlicht von G. Gatti im Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma XXXIV, Rom 1906 (p. 328 „— la decorazione — rivela lo studio posto dall' artista nell' imitare i richi e grandiosi fregi del tempo classico". „L'età di questo monumento non sembra essere anteriore alla metà del secolo quarto".)

[95]) Bereits Grisar a. a. O. p. 130 hat die Ara Pacis zum Vergleich herangezogen. Die Gemeinsamkeiten, die er namhaft macht, sind aber nur allgemeine Züge des antiken Rankenschemas.

Clausse a. a. O. p. 169 schreibt es ihm gelegentlich des Clitunnotempels nach, wobei freilich aus der Ara Pacis ein Arc de la Paix (!) wird. (Ein Lapsus, der typisch ist für diese außerordentlich gewissenlos gefertigte Kompilation.)

[96]) Der Hinweis auf die griechische Ornamentik, die es mit der Stengel-, Knoten- und Brakteenbildung viel genauer nimmt, (cfr. M. Meurer, Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornaments und ihre natürlichen Vorbilder. Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Arch. Instituts, Berlin 1896. Z. B. p. 29.) findet sich schon im Cicerone 9. Aufl. p. 10. Er spricht von einer „griechische Ornamentmotive in vollendeter Weise wiederaufnehmenden Technik". (Daß er dabei die Stücke für frühmittelalterlich, d. h. nach dem Zusammenhang für romanisch hält — er schreibt sie der von ihm sogenannten „umbrischen Protorenaissance" des 12. Jahrhunderts zu —, ist eine Sache für sich. Gerade jene Charakteristik sollte aber schon dagegen sprechen.)

Zu dem Gegensatz griechischer und römischer Rankenbildung schreibt Riegl, Stilfragen p. 250: „Der römische Akanthus ist — in der Regel schwerer und üppiger und läßt nicht so viel von den Rankenstengeln frei". Er sagt dann weiter, nur gerade die frühen Beispiele zeichneten sich durch eine verhältnismäßig magere Behandlung aus. (Z. B. Isistempel in Pompeji.)

[97]) Nach Datierung Prof. Delbrücks. Die Ranke in Foligno findet sich eingemauert in ein Haus der Via Principe Amadeo. Die in Todi im Untergeschoß des Municipio, in der Turmhalle.

[98]) Sehr nahe steht ihr in der Stengelbildung der Rankenfries vom Theater in Arles (Durm a. a. O. p. 439).

[99]) So besonders in Ravenna (z. B. S. Vitale, S. Spirito, Theoderichs-Palast) und im Orient (Saloniki, Thessalonike usw.) als Kämpferdekoration. Handelt es sich hier nur um wenige, neben dem Kreuz aufwärts strebende Blätter, so erscheint auch häufig die Verbindung mit ganzen Rankenzügen, wie etwa auf einem Friesfragment im Museum in Ravenna und auf Sarkophagen z. B. in S. Apollinare in Classe und an den Schmalwänden eines solchen dort im Dom in der S. Crocefisso-Kapelle. (Garucci a. a. O. V. tav. 336).

Bemerkenswert ist, daß sich in Syrien das einfache wie das monogrammierte Kreuz nie unmittelbar mit Rankenzügen verbunden findet, sondern stets von einem besonderen Kreis oder Kranz umschlossen ist.

Blattbelegten Kreuzen sind wir sonst in der Frühzeit nicht wieder begegnet (für die langobardische Kunst vergl. Kapitel II. p. 118 und Anm. 95). Rankenbelag hat z. B. das Kreuz Justinus' II. in S. Peter in Rom (Venturi I. p. 529, Garucci VI. tav. 430).

[100]) Cattaneo widmet dem Bau in einer Anmerkung seines Werkes p. 146 folgenden Satz: „C'est en un mot une construction si précieuse pour l'histoire de l'architecture Romano-Chrétienne, que Rome, ni même l'Orient ne peuvent rien offrir de semblable."

Rossi p. 133 nennt die Kirche „la più classica delle chiese superstiti dei primi secoli".

Kapitel II.

Der Clitunnotempel bei Trevi.

In der Einleitung haben wir gesagt, daß es neben der Basilika S. Salvatore noch ein zweites Werk in Umbrien giebt, dessen ornamentaler Schmuck bald für frühchristlich, bald für mittelalterlich erklärt wird, ohne daß man noch versucht hätte, eine dieser Ansichten stilkritisch zu begründen. Wir nannten auch schon den Tempel des Clitunno, der an der Straße zwischen Spoleto und Trevi, unterhalb des Dorfes Pissignano, etwa 1 km. von den Quellen (Le Vene) des kleinen Flüßchen Clitunno entfernt gelegen, als christliche Kapelle ebenfalls S. Salvatore[1]) heißt. (Um Verwechslungen mit der Basilika zu vermeiden, werden wir uns dieses Namens nicht weiter bedienen, sondern im allgemeinen den Bau wie üblich als Clitunnotempel bezeichnen, ohne aber mit dem Wort einen besonderen Sinn verbinden zu wollen.)

Wie bei der Basilika ist es nicht unsere Absicht, eine erschöpfende Aufnahme des Bauwerks zu geben. Es kommt uns letzten Endes lediglich darauf an, die Entstehungszeit seiner Dekoration zu fixieren, doch wird das auch hier nicht gehen, ohne daß wir uns auch die Architektur, die teilweise noch der vorchristlichen Antike zugeschrieben wird, gründlich ansehen. Ja bei der allgemeinen Unsicherheit, die über die Baugeschichte des Tempels herrscht, und der verwickelten Sachlage werden wir uns mehr mit ihr abgeben müssen, als auf den ersten Blick vielleicht nötig scheint.

Wir tun es aber wie bei der Basilika in der Hoffnung, mit der sicheren Datierung des Baues eine starke Stütze für unsere zeitliche Ansetzung seiner Dekoration zu gewinnen.

Was letztere betrifft, so wird es uns zustatten kommen und uns die Beweisführung erleichtern, daß wir im vorangegangenen Kapitel bereits eine Scheidung zwischen frühchristlicher und romanischer Ornamentik auf umbrischen Boden vollzogen haben. So handelt es sich hier nur mehr um eine Einreihung. Bei der Verschiedenheit der Strömungen im Mittelalter, der Typen und Qualitätsgrade in der Spätantike, wird sich diese trotzdem, vor allem in der Darlegung, für umständlicher erweisen, als man erwarten könnte. Gewissen Längen mag das zur Entschuldigung dienen.

Das hier zu behandelnde Bauwerk liegt an einem Abhang, etliche Meter über dem Wasserspiegel des Clitunno, und ist mit einer kleinen nördlichen Abweichung nach Osten orientiert. Der tempelartige zweigeschossige Bau ist so gegen das abfallende Gelände gelegt, daß er in seinem hinteren Teil mit seinem (oberen) Hauptgeschoß auf dem gewachsenen Fels aufruht, mit seiner Rückwand sogar bis zur Hälfte in dem unterdes noch weiter angestiegenen Erdboden steckt, während der vordere Teil des Obergeschosses zu seiner Unterlage eines an drei Seiten völlig freiliegenden, nur hinten gegen den Berg anstoßenden Unterbaues [2]) bedarf. Nur in diesem vorderen Teil bietet sich natürlich unten ein Innenraum, der sich auch nie weiter in die Tiefe zu erstreckte, wie ein in die Rückwand geschlagenes, nischenartiges Loch [3]) beweist, das sofort den gewachsenen Fels bloßlegt. Der in diesem Untergeschoß enthaltene betretbare Raum ist T-förmig,[4]) d. h. gegen einen kleinen, von vorn nach hinten zu führenden Gang ist ein anderer längerer quer gegengelegt,[5]) der nicht nur die Breite des eigentlichen Tempelbaues durchmißt, sondern auch noch ein Stück weit in zwei hier angelegten Anbauten weiterläuft, die ebenfalls aus Unter- und Oberbau bestehen. Sie sind oben als Portiken [6]) geöffnet

und vermittelten durch eine vorgelegte Treppenanlage den Zugang zu dem sonst unzugänglichen Obergeschoß. Die Mauern des gesamten Unterbaues bestehen aus nicht sehr regelmäßigen, als Läufer und Binder geschichteten, heute z. T. stark korrodierten Travertinquadern.[7]) Der obere Teil des rundbogigen Eingangs ist in einen größeren rechteckigen Stein hineingeschnitten. Den unteren Abschluß des Unterbaues bildet eine ringsumlaufende Basis, die in einfacher Profilierung zwei stark zurückspringende Karniesglieder über Grundplatte und Wulst zeigt; an der weit vortretenden Front des Mittelbaues sind die diese Basis formierenden Werkstücke von ungleicher Länge, ohne daß, wie an dem Mauerverband darüber, die Verschiedenheit durch eine symmetrische Lagerung ausgeglichen wäre. Auch an den Anbauten setzte sich die Basis fort. (Doch war sie hier nur angelegt und ist heute verschwunden.) Nach oben hin schließt ein reicher profiliertes, aber sonst ebenso schmuckloses, in den oberen Teilen stark hervortretendes Gesims den Unterbau ab. Es läuft ebenfalls an den Seitenportiken weiter.

Der Oberbau umfaßt im Grundriß zwei rechteckige, hintereinander liegende Räume, deren vorderer nach vorn zu durch eine Säulenstellung ins Freie geöffnet ist. Der hintere Raum, wir wollen ihn der Einfachheit halber Cella nennen, hat an der Rückseite eine Apsis, um deren Öffnung eine später näher zu beschreibende Marmorverkleidung, in deren Mitte das constantinische Monogramm steht, gelegt ist. Im Grunde der Apsis befindet sich ein kleines, giebelgeschmücktes Tabernakel.[8]) Zwei kleine rundbogige Fenster an jeder Seite führten von außen Licht zu. Heute sind die beiden nördlichen durch eine Stützung der ganzen Wand von außen vermauert.[9]) Außerdem befindet sich noch ein größere rundbogige Öffnung über der die beiden Räume verbindenden Tür. Diese wie die beiden anderen, von den Portiken in den Vorraum führenden, dicht an dessen Rückwand belegnen Türen, sind mit einer mehrfach abgeplatteten, einfach profilierten Portalumrahmung versehen.

Die Vorhalle gibt in den Maßen der Cella wenig nach.[10]) Beide Räume sind rundbogig eingewölbt, in Schwammkalk, vorn mit Ziegelsteinmischung, doch ist hier eine bedeutende Restauration (1857 und 58 durch Pila-Carocci) sicher.[11]) und [27])

Die westliche Frontmauer ist, wie gesagt, in vier Säulen aufgelöst, die auf 2 korinthischen und 2 korinthisierenden Kapitellen das darüber liegende Gebälk tragen. Das äußere, spiralförmig kannelierte Säulenpaar grenzt unmittelbar an 2 normal-vertikal kannelierte Eckpilaster, die den vorderen Endpunkt der Seitenwände bezeichnen und ebenfalls korinthisierende Phantasie-Kapitelle aufweisen. Alle diese Träger stehen auf einem balustradenartigen niedrigen Untersatz,[12]) einer heut stark ledierten Travertinschicht, die auf das Gesims des Unterbaues gelagert, die beiden Anten verbindet. Eine dünne Marmorplatte, auf der erst die Säulenbasen aufstehen, ist darauf gelegt.[13])

Aus Marmor sind ferner die Eckpilaster, die Mittelsäulen, sämtliche Kapitelle, sowie das ganze Gebälk mit dem aufsitzenden Tympanon in allen seinen Teilen. (Von dem oberen Frontaufbau sind also neben der Balustradenunterlage nur die beiden äußeren Säulenschäfte und -basen gemeiner Kalkstein.)[14])

Die Basen haben sämtlich über einer Grundplatte 2 Tori mit dazwischenliegendem Trochilos. Nur daß an den äußeren Säulen- und den Pilasterbasen die Mittelringe stärker betont, die mittleren Basen aber niedriger und weniger steil sind und so die attisch-jonische Ordnung normaler repräsentieren, auch ihr Trochilos und unterer Torus ornamentiert sind. Die Schäfte der Mittelsäulen sind mit einem dichten, glatten, schuppenartigen Blattbelag[15]) versehen.

Das Gebälk zeigt am Epistyl zuunterst 2 glatte, perlschnurbegrenzte Fascien, darüber statt der dritten — oder auch auf ihr — ein lesbisches Kyma (im Zangenschema). Der Fries trägt in vorzüglichen, fast klassischen Lettern die Inschrift:

+ $\overline{\text{SCS}}$ DEUS ANGELORUM QUI FECIT RESURECTIONEM +

Es folgt, durch einen tief unterschnittenen Eierstab vom Fries getrennt, das konsolengetragene glatte Geison. Die Sima schmückt das Rinnblattornament.

Darüber sitzt der stumpfwinklige Giebel auf. Das später des näheren zu behandelnde Tympanon zeigt das monogrammierte Kreuz inmitten einer reichen Rankendekoration. Auf den Schrägen folgt auf einen glatten, das Giebelfeld einfassenden Streifen die lesbische Blattwelle, dann Zahnschnitt und die von hängenden Rosetten durchsetzte Konsolenreihe des Geisons; ihre kleinen Deckplatten sind hier nicht wie unten mit einem Blatt-Kyma, sondern einem feinen Eierstab belegt. Das Rinnblattornament der Sima und schließlich eine glatte Leiste bilden den Abschluß.

Nur Gebälk und Gesims der Fassade besteht aus Marmor. Es umschreibt noch die Eckwinkel, um dann abzubrechen. Es setzt hier ein Kalksteingebälk an, daß ohne jede Ornamentation 3 glatte Fascien, ebensolchen Fries und darüber ein Gesims zeigt, dessen Geison nicht eigentlich von Konsolen, sondern großen zahnschnittartigen Gliedern getragen wird, deren jedes oben mit 2 einander vorkragenden Leisten versehen ist, so daß es wie aus einem Rahmenkasten herabzuhängen scheint. Die schöne Travertinschichtung, die die Seitenwände in ihrem vorderen Teile bis zu den Seitenportiken, und diese selbst noch zeigen, macht nach hinten zu einer roheren und unregelmäßigen, aus kleineren Hausteinen Platz, die erst an der Rückseite wieder besser wird, ohne aber Lagerung und Maße der großen Quadern vorne zu erreichen.

Vorzüglich gefugt aus großen, unterhöhlten Quadern ist nur wieder die Apsis, die an der Rückwand herausspringt, aber nach der vorher geschilderten Lage des Tempels nur in ihrem oberen Teile sichtbar ist, während die untere Partie in Boden der hier vorüber führenden Landstraße, der Via Flaminia, steckt. Auf dem wie an den Seitenwänden glatten Gebälk darüber liegt der rückwärtige Giebel auf, der bei der gleichmäßigen Lage des Satteldaches in den

Dimensionen dem vorderen entspricht,[16]) wie dieser auch zusamt den rahmenden Gesimsen aus Marmor besteht. Der Schmuck des Tympanonfeldes ist als Replik des vorderen anzusprechen, Form und Anordnung der Ziermotive an den Gesimsen dagegen sind ein wenig anders.

Das untere, die Langseite des Tympanons begrenzende, ist hier ebenso gebildet wie die an den beiden Schrägen. Auf ein sehr verrohtes, breitzangiges lesbisches Kyma zu unterst folgt Zahnschnitt, dann in einer kleinen Hohlkehle, von deren Graten eingefaßt, ein Perlband und als Abschluß eine stehende, sehr schematische Blattreihe, deren einzelne Blätter, fast dreieckig geschnitten, zwischen sich die Spitzen einer dahinter stehenden, ebensolchen zweiten Blattreihe sehen lassen. Die breite häßliche Mörtellage an der Dachschräge ist dem schlechten Erhaltungszustand zu danken.

Nicht beschrieben sind noch die Seitenportiken, deren Darstellung insofern schwerer ist, als das, was heute von ihnen vorhanden ist, nicht mehr dem ursprünglichen Zustand entspricht. Bestimmt, bei der besonderen Lage des Tempels von den Seiten her den Eintritt in den Vorraum zu ermöglichen, sind sie in der Grundform kleine überdeckte Vorhallen, durch Unterbauten auf das Niveau des Obergeschosses gehoben. Eine heut nicht mehr genau zu bestimmende Treppenanlage führte auf den darunter und davor sich ausbreitenden, aus der gleichmäßigen Schräge des Abhanges ausgestochenen, terrassenartigen Vorplatz hinab. (Die jetzt allein vorhandene Treppe links ist modern. Die noch auf älteren Photographien erscheinende rechte ist wieder entfernt.) Das Untergeschoß dieser Portiken birgt die Ausläufer des vorher beschriebenen unteren Querganges. Ihre je zwei gut gefügten, völlig im Verbande mit dem Übrigen stehenden Wände laufen sogar, wenn auch nicht in ihrer ganzen Höhe, noch ein Stück über die Stelle hinaus, wo nach deutlich sichtbaren Spuren einst die heut fehlenden abschließenden Quermauern dieses Ganges lagen.[17]) Für die ursprüngliche Form des Ganzen möchte man

daraus soviel entnehmen, daß die Treppen nicht (wie die modernen) gleich an der Schwelle des jetzt erhaltenen Teiles angesetzt haben, sondern erst noch eine kleine Plattform davor lag, von der dann die Treppen abwärts führten. Das haben auch alle bisherigen Rekonstruktionen angenommen. Nur in der weiteren Ausgestaltung weichen sie zum Teil voneinander ab.[18])

Das am Kern des Baues die Trennung von Unter- und Obergeschoß markierende Gesims läuft zunächst auch an diesen Flügelbauten weiter, bricht dann aber — schnitten hier von vorn kommende Treppen ein? — an der Stelle unvermittelt ab, wo auch die antenartigen Obermauern absetzen, die nach dem Zeugnis der sie an der Vorderseite bekrönenden, klein profilierten (aber ornamentlosen) Gesimsaufsätze wohl auch nie weiter gegangen sind. Auf diesen Mauern ruht das kurze Tonnengewölbe, aus demselben Schwammkalkmaterial[19]) wie die innere Einwölbung, auf. Gebälk und Gesims entsprechen vollkommen dem der Seitenwände des Hauptbaues. Ein modernes Satteldach liegt darauf. Nach vorn hin war die Wölbung sicherlich durch einen ähnlichen Giebel, wie es die beiden großen sind, abgeschlossen.[20]) Nur ist es fraglich, ob dieser gleich auf den Anten auflag, oder ob die Tonne sich nicht noch über besagte Plattform hinweg bis zu zwei einzeln davorstehenden (oder auch mit Pfeilern gekuppelten) Säulen erstreckte, auf denen dann erst das abschließende Tympanon aufgesessen hätte.[21]) Von diesem haben wir später zu handeln. Zunächst wenden wir der Gesamtanlage noch einmal unsere Aufmerksamkeit zu.

So sicher man den Bau seiner ganzen Haltung nach ohne weiteres in den Umkreis antiker Kunsttradition verweisen wird, ist es doch zugleich ebenso klar, daß er keinen uns bekannten antiken Bautypus repräsentiert.

Gewiß haben wir eine Art Podientempel vor uns, doch besteht ein großer Unterschied zur normalen Anlage

eines solchen darin, daß der Zugang nicht über eine vordere Freitreppe,[22]) sondern mit Hilfe zweier seitlicher Treppen und Anbauten erfolgt. Der Hinweis auf die Terrainschwierigkeit macht zwar erklärlich, warum man bei der nun einmal gewählten Lage zu dieser Lösung kam, doch fühlt man sich sogleich zu der weiteren Frage veranlaßt, was denn, wenn es sich um ein heidnisches Heiligtum handelte — und Inschrift und Tympanonschmuck werden von den meisten Autoren für spätere Zutaten gehalten —, überhaupt dazu zwang, da keine Orientierung notwendig in Betracht kam, die Front dem Flusse zuzukehren und nicht den Eingang von der Straße her sein zu lassen. Oder aber, wenn man mit Sansi annehmen zu dürfen glaubt (a. a. O. p. 230), die Straße sei damals unterhalb des Tempels vorübergegangen, weshalb man dann den Ausstich nicht gleich noch etwas tiefer gemacht hat, um auf dem größeren Vorplatze Raum für eine normale Freitreppe zu gewinnen. Gewiß hat es die Laune eines Bauherrn oder Architekten so wollen können, aber dann bleibt die Willkür auffallend, mit der hier ein neuer Bautyp geschaffen ist.[23])

Nun rühmt zwar Holtzinger gerade im Anschluß an den Clitunnotempel (a. a. O. p. 314) „wie mannigfacher Ausbildung der einfache Tempelbau mit seinen strengen Motiven unter der geschickten Hand der auf große malerische Effekte abzielenden römischen Architekten fähig war", demgegenüber kann man aber nur betonen, daß diese Behauptung, jedenfalls soweit sie sich auf vorliegenden Fall bezieht, nur eine sehr bedingte Berechtigung hat. Abgesehen davon, daß jene Abweichung von der Regel schon an sich eine besonders späte Datierung nahe legt, müßte man doch vor allem erst der Einheitlichkeit der Anlage und Unverfänglichkeit der bestimmenden Bauglieder sicher sein, ehe man hier von einem antiken Tempelbau, natürlich im Sinne eines heidnischen — nur das will Holtzinger sagen —, sprechen und ihn so ganz direkt in die Entwicklungsreihe römischer Bautypen einfügen dürfte.

Die Einheitlichkeit der Anlage scheint uns nun aber unsicher, das Einzelne ist zweifellos von unterschiedlicher Provenienz und dabei derartiger Zusammenordnung, daß als Entstehungszeit des heutigen Ganzen nur der späte Ausgang der antiken Kunstentwicklung in Betracht kommt, die Anlage mithin aber typische Bedeutung nicht mehr beanspruchen kann.

Was den zweiten ebengenannten Punkt betrifft, so ist da zunächst die Säulenstellung der Front, die es fertig bringt, die beiden äußeren Säulen unmittelbar neben die Eckpfeiler oder besser die abschließenden Pilaster der antenartig vorspringenden Seitenmauern zu setzen. Dieser Zug allein schließt den Bau aus dem Umkreis klassisch-antiker Architektur aus.[24])

Zu dem gleichen Ergebnis führt eine nähere Betrachtung des Zustandes der einzelnen tragenden Glieder selbst, umsomehr als es sich auch als völlig unmöglich herausstellt, nur an eine Umstellung oder die nachträgliche Einordnung eines hinzugefügten zweiten Säulenpaares zu denken.

An Unstimmigkeit geben sich sämtliche Träger nichts nach. So ist von den beiden äußeren, spiralförmig kannelierten Säulen[25]) die linke (von einem Bruch abgesehen) monolith, die rechte aus mehreren sehr verschieden langen Trommeln zusammengestückt. Ihre Kapitelle sitzen nicht unmittelbar auf, sondern eine mehr rinnblattartig ornamentierte als wirklich kannelierte Trommel ist je noch dazwischen geschoben. Beachtenswert ist, daß die Kapitelle ein gut Stück kleiner als die in der Mitte sind.

Bei den Eckpilastern sind, abgesehen von der bei so kleinem Format auffälligen Erscheinung, daß die oberen Kannelurenabläufe auch auf eigens eingeschobenen schmalen Platten liegen, besonders die Basen als wenig korrekt zu bezeichnen. Die linke (von vorn) kehrt der danebenstehenden Säulenbasis eine glatte Bruchfläche zu, während sie an ihrer (heutigen) Rückseite die gleiche Profilierung wie an den beiden noch übrigen, freien Seiten aufweist. Sie ist also falsch eingestellt. Die rechte Pilaster-Basis dagegen scheint

überhaupt nur das Fragment eines längeren Untersatzstückes zu sein. Nur an den beiden freiliegenden Seiten profiliert, ist sie an der nach Süden blickenden deutlich länger als die Breite des darauf ruhenden Pfeilers beträgt. Mit dem überstehenden Stück in den glatten Quaderverband der Mauer einscheidend, setzt sie dann mit unregelmäßigem Bruch ab. Auch die (oberhalb des Mittelgesimses) noch zur Unterlage dieser Basis dienenden Werkstücke stoßen, ihr noch vorgetreppt, rücksichtslos in die glatte Mauerfläche vor.

An den mittleren (Blatt-) Säulen liegen nicht geringere Unregelmäßigkeiten vor. Die beiden Basen zwar entsprechen einander genau. Der Trochilos ist mit einer Rinnblattleiste, der untere, weiter ausladende Torus mit einem Ornament versehen, das man sich von zwei gegeneinandergestellten Zangenkymatien gebildet denken kann, deren Schenkel gerade auf der Rundung des Wulstes eine fortlaufende Reihe von Rauten bilden und umschreiben. Darauf stehen nun aber die blattbelegten Säulen auf. Die erste, zu unterst auf eine wulstartige Verdickung folgende Blätterreihe ist, wie es der gute Erhaltungszustand rechts deutlich macht, allein gelappt und mit rillenartigen Rippen und Bohrlöchern versehen, besonders hervorgehoben mehr als eine Art stehenden Blatt- oder Palmettenkranzes gedacht. Daß es am linken Säulenschaft ursprünglich nicht anders war, verraten die, allerdings nur hinten sichtbar werdenden Blattspitzen — vorn läßt eine plump darumgelegte Stuckrestaurierung diese Feststellung nicht zu —, der untere, größere Teil der Blattreihe samt dem Wulst fehlt aber jetzt, die Säule ist mitten durch sie hindurch um ein gut Stück gekürzt. Entweder, daß sie um jeden Preis, auch den der Verstümmlung, hier eingefügt werden sollte, vielleicht aber auch daß sie an ihrem untersten Ende korrodiert war und man durch Abschneiden des beschädigten Teiles diese Störung beseitigen wollte. Die Annahme einer Wiederverwendung scheint in beiden Fällen unabweisbar, denn es wäre unverständlich, wie es bei erstmaliger Verwendung zu solcher Unregelmäßigkeit käme, oder auch nur, wie man sie ge-

duldet hätte. Aber auch eine später, am Ort erfolgte Verstümmelung dürfte ausgeschlossen sein, da ein Herausziehen oder Herabstürzen einzelner Teile ohne Verletzung des Ganzen unmöglich war, der Erhaltungszustand der oberen Partie aber beweist, daß jedenfalls so lange sie existiert, kein völliger Einsturz sich ereignet hat. Stilistisch wäre gegen die Säulen vom Standpunkt unserer Datierung nichts einzuwenden. Der Blattbelag zwingt zwar nicht zu einer späten Ansetzung,[26]) aber begünstigt sie, ebenso der obere Abschluß des Säulenschaftes, ein tauband-gezierter Wulst, unter dem noch ein schmales Perlband liegt.

Auch die beiden korinthischen Kapitelle der Mittelsäulen entsprechen sich trotz ihrer Ähnlichkeit nicht ganz. Das linke hat einen schlankeren Kern und ist in den Voluten ausladender, das rechte ist schwerer, kompakter, dabei krauser in der Bildung der Blätter, die in der untersten Reihe auch länger sind und als Unterlage der Eckvoluten eine andere (S-förmige) Bewegung zeigen als links, wo sie sich ganz in die Volutenbiegung einschmiegen. Die inneren Helices stoßen links zusammen, ein glattes Blatt schmückt die freie Stelle darunter, rechts berühren sie sich nicht, eine ährenartige Bildung findet sich statt des Blattes. Die linke Mittelblume ist nach oben gerichtet, rechts steht sie schräg vor.

Trotzdem überzeugt bei einer Gesamtbetrachtung der Kapitelle ein kurzer Blick, daß beide noch sehr viel engere Beziehungen zueinander als zusammen zu den Kapitellen der beiden anderen Säulen und der Eckpilaster haben. Abgesehen davon, daß es sich hier nicht um streng korinthische, sondern abgeleitete Phantasiekapitelle handelt, ist den beiden Paaren ihrerseits eine weichere, großlappigere Blattbildung gemeinsam, die sie ebenso einander nähert, als von den mittleren Kapitellen abrückt.

Daß diese Auswahl von Kapitellen im Ursprung nicht zusammengehörte, steht außer Zweifel. Am nächsten dürfte es liegen, die beiden äußeren Paare auszuscheiden und

für nur wieder verwandt gelten lassen zu wollen, schon wegen der kleineren, nicht im rechten Verhältnis zum Ganzen stehenden Dimensionen der beiden Säulenkapitelle.

Gegen die Annahme hier erstmaliger Verwendung des mittleren Säulenpaares spricht, abgesehen von der Ungleichheit der Kapitelle, nur die vorher behandelte Unregelmäßigkeit am Fuße des linken Säulenschaftes; doch fragt es sich, ob Kapitelle und Säulen in diesem Sinne zusammengefaßt werden dürfen. Aus stilistischen Gründen wären wir bei den Schäften ja zu keiner Ablehnung gekommen. Hier könnten uns solche am ersten dazu bestimmen, das rechte Kapitell als für den Bau gearbeitete Kopie des linken zu nehmen. Neben der schwereren, dem Gebälk angepaßten Gesamthaltung spricht dafür die Blattbildung, die der auf den Friesen der Basilika beobachteten besonders nahesteht. Doch wagen wir bei der Schwierigkeit der Kapitellbestimmung kein entschiedenes Urteil.

Von dem Gebälk selbst, dem Gesims und den Giebelschrägen sei an dieser Stelle nur soviel gesagt, daß sie noch zu den wenigsten Ausstellungen Veranlassung geben, nach den günstigen Proportionen sicher für einander und daher wohl auch für ihre heutige Stelle gearbeitet sind, und ihre Verletzungen und kleinen Unstimmigkeiten jene in ihrem Alter und erlittenen Erdbebenschäden[27]), diese in wenig sorgfältigen Ausbesserungen eine vollkommen befriedigende Erklärung finden.[28]) Die präzis gearbeiteten Zierglieder lassen wieder die Erinnerung an die Basilika wach werden. Ohne jetzt hierauf näher einzugehen, wir wollen an dieser Stelle den Bau selbst reden lassen, wenden wir uns dem Kern des Gebäudes zu.

Wir machen hier die Erfahrung, daß sich die Wiederverwendung früherer Werkstücke keineswegs nur auf einzelne Träger der Front beschränkt. Zweimal sind im Untergeschoß Inschrifttafeln zur Eindeckung des hinteren Querganges (rechts) verwendet;[29]) ein drittes Inschriftfragment findet sich eingemauert in die linke Antenmauer des südlichen

Seitenportikus,[30]) eine andere Inschrifttafel wieder ist als Bodenbelag im großem Vorraum benutzt,[31]) und schließlich ergiebt es sich noch, daß ein schöner, glatter Travertinblock der rechten (nördlichen) Antenmauer des Hauptbaues nichts als ein wiederverwandtes Gebälkstück ist, dessen ornamentierte, mit Triglyphen und Bukranien geschmückte Seite nur von dem vorgelegten Pilaster verdeckt wird. Es ist Zufall, daß es sich in diesem Falle beobachten läßt, aber deshalb wahrscheinlich, daß der betreffende ältere dorische Tempel, auf den das Fragment schließen läßt, noch mehr Material zur Errichtung des Baues hergegeben haben wird, ja daß der größte Teil der schönen Travertinblöcke seiner vorderen Partie daher stammen mag.

Weiterhin ist es eine auffallende Erscheinung, daß der hintere Teil des Tempels, also die Umfassungsmauern des oberen Innenraumes, ein anderes, kleineres und schlechteres Material aufweisen, als die vordere Partie, einschließlich des Unterbaues und der Seitenportiken. Statt der großen porösen Travertin-Quadern hier, finden wir dort gehauenen, z. T. auch nur gebrochenen harten, gelben oder rötlichen Kalkstein in kleineren Werkstücken, auch wohl Feld- (oder Fluß-) stein verwandt.[32])

Dieser Umstand wird zweifellos die Frage wecken, ob wir hier es nicht mit einer späteren Erweiterung zu tun haben. Es ist verwunderlich, daß von sämtlichen Autoren, die über den Bau gehandelt haben, nur Fabretti, Guardabassi und Sacconi[33]) diese Vermutung aufgegriffen und zur Stützung der auch sonst häufig genug verfochtenen These einer christlichen Umwandlung des für im Ursprung heidnisch gehaltenen Tempels verwandt haben.[34]) Aber allerdings, so oft die Ansicht auch vertreten worden ist, so wenig wurde sie im allgemeinen präzisiert (leider auch von de Rossi), und doch kommt es u. E. bei einem Für-und-Wider zunächst gerade darauf an. Nimmt man den ganzen Bau, wie er da steht, vordere und hintere Partie, als im Kern zusammengehörig, so ist es ganz unberechtigt, wenn man dieser in all ihren

Teilen gleichmäßig zusammengestückten und -gewürfelten Anlage, die man schon an sich in guter Zeit nicht unterbringen kann und am besten in eine möglichst späte datiert,[35]) allein die Teile nehmen und einer noch späteren Periode zuerteilen will, auf denen sich christliche Symbole finden; gerade als ob man nun innerhalb der spätrömischen Epoche so genaue Zuschreibungen zu machen imstande wäre, daß man sagen dürfte, der Bau sei zwar recht spät, aber noch nicht 4tes oder 5tes Jahrhundert. Vermag man das aber nicht, so liegt kein Grund vor, hier von der „Umwandlung" eines heidnischen Tempels in eine christliche Kirche zu sprechen — gesetzt daß man die Ornamentik selbst für frühchristlich erklärt.[36]) Für diejenigen aber, die sie aus stilistischen Gründen einer noch sehr viel späteren, nämlich erst der romanischen Epoche zuschreiben zu müssen glauben,[37]) gilt jedenfalls, daß sie die Notwendigkeit einer Umwandlungshypothese nicht zum Ausgangspunkt ihrer Beweisführung machen dürfen. Doch beschäftigen wir uns weiter mit ihrer Möglichkeit.

Hand und Fuß gewinnt die Annahme nach unserem Dafürhalten, wie gesagt, erst dann, wenn man in dem ganzen rückwärtigen Teil des Baues eine christliche Erweiterung sieht, deren nur selbstverständliche Begleiterscheinung auch das Auftreten von Ornamenten christlichen Charakters wäre. Erst dann bestände zwischen der neuen heutigen und der vorher anzunehmenden Anlage ein Unterschied, der die Umwandlungstheorie gerechtfertigt erscheinen lassen könnte.

Der ursprüngliche Zustand wäre so zu denken: Die ganze hintere Partie ist verschwunden, auf dem Unterbau ruht der jetzige Vorraum und die beiden Seitenportiken auf, deren rückwärtige Antenwände wohl auch die Fluchtlinie der hinteren Abschlußwand des Hauptraumes bezeichneten. Wären dann aber noch die seitlichen Treppen nötig? In dieser Rückwand könnte ja eine Eingangstür liegen, die, sehr viel normaler, unmittelbar von dem damals vielleicht etwas niedrigeren Straßenniveau aus,[38]) über eine kleine

abwärts führende Rampe oder Treppe, den Eintritt ermöglichte.[39]) Hätte dann aber wieder die Säulenstellung gegen den Fluß noch Zweck oder wäre sie überhaupt statthaft, die den nun einzigen Raum des Obergeschosses nur die unverständliche Rolle einer offenen Loggia würde spielen lassen? Die heutige Front müßte also geschlossen gedacht werden,[40]) ebenso wie die Seitenportiken, die ja keine Treppen mehr aufzufangen hätten und darum als Nebenkammern figurieren könnten. Der Gedanke an einen Grabbau läge nahe, der hier am Rande der Straße gelegen, einfach gegliedert, in der Reihe der römischen Mausoleen keine auffallende Rolle spielen würde. Sonst ließe sich bei einem Bau dieser Art auch an ein kleines Straßenheiligtum denken.[41])

Die christliche Umwandlung hätte man sich nun so vorzustellen: Man wollte den alten Bau benutzen, doch einen größeren Raum schaffen, eine Apsis anlegen; nach Westen zu war eine Erweiterung schwierig, hier hätte man den Unterbau verlängern müssen, zur Straße hin brauchte man nur den Berg noch ein wenig auszustechen, um bequem anbauen zu können, wobei man zugleich den Vorteil genoß, die Apsis gegen Osten hin disponiert zu sehen[42]) und in dem alten, nun verständlicherweise mit einer Säulenstellung nach Westen geöffneten Hauptraum eine Vorhalle zu besitzen, durch die sich der Eintritt mit Hilfe seitlicher Treppenanlagen bewerkstelligen ließ.

Denkt man sich die Umwandlung derartig vollzogen, wäre wenigstens auch die zusammengeflickte und unorganische Säulenstellung der Front erst der Neuanlage zugesprochen, die andernfalls von vornherein den hypothetischen Urbau kompromittieren und den ganzen Umwandlungsgedanken unnötig erscheinen lassen würde. Aber noch bedenklich genug für einen Bau der ersten Jahrhunderte, die genannten zur Aufmauerung verwandten Inschriftfragmente und das Triglyphon müßte man selbst bei dieser Fassung der Hypothese schon der ursprünglichen Anlage belassen.

Liegen denn nun aber überhaupt, müssen wir fragen,

zwingende Gründe zu ihrer Annahme vor? Wir glauben nein. Selbst das verschiedene Material der rückwärtigen Partie scheint sie uns nicht mit Notwendigkeit zu erfordern. Man überlege folgendes: Verstände es sich nicht von selbst, daß man im Falle der Erweiterung die alte Rückwand, wie sie da war, als Trennungswand der beiden Räume benutzt hätte, oder müßten sich nicht, falls sie — was auch denkbar wäre — weiter als wir vorher annahmen, d. h. für den neuen Plan zuweit zurückgelegen hätte, an den Seitenwänden auch hinter den Seitenportiken wenigstens noch Ansätze von Travertinquadern finden? Statt dessen setzt hier unmittelbar für den Rest des Gebäudes das schlechtere Mauerwerk ein. Da auch die innere Trennungswand daraus besteht (deren Material übrigens oben noch besser als unten ist, was wohl auf Rechnung der Pila'schen Restauration zu setzen ist), ergiebt es sich, daß genau gerade nur die Cella davon umschlossen ist, mithin die hinteren Wände der Seitenportiken und die Seitenwände der Vorhalle (z. T. also hier die Türrahmen) gegen die Ecken dieses anders geschichteten Rechtecks anlaufen. Uns scheint es gerade aus dieser Art des Zusammenstoßens der beiden verschiedenen Aufmauerungen hervorzugehen, daß ein Gesamtplan vorlag, nach dem man verfuhr.[43]) Ja, hiernach könnte man höchstens den vorderen Teil für angesetzt halten, aber kaum hätte man, wie es hier der Fall sein müßte, die Ecken eines alten Baues ausgestochen, um eine neue Konstruktion hineinzuschieben.

Wenn man aber nach einer plausiblen Erklärung für den Wechsel im Material verlangt, wäre sie leicht in der Annahme gegeben, die guten, einem älteren Bau entnommen, selbst übrigens keineswegs ganz regelmäßigen Steine[44]) hätten nicht weiter gereicht, anderseits aber habe man bei den hinteren, der Front abgewandten Teilen auch keinen allzugroßen Wert auf das Material gelegt.

Dazu kommt, daß die Verschiedenheit des Mauerwerks keineswegs ohne einen gewissen Ausgleich geblieben ist. Nicht nur daß sich das gleiche Travertingesims an den

Längsseiten des Hauptbaues in dessen ganzer Ausdehnung wie auch an den Seitenportiken hinzieht,[45]) sind auch an der überhaupt wieder besser geschichteten Tempelrückwand (an der Straße), besonders an der Nordostecke, zahlreiche größere Werkstücke aus Travertin im Verein und Verband mit dem anderen gemeinen Kalksteinmaterial verwandt. Vor allem ist die Apsis hier aus recht großen, unterhöhlten, vorzüglich gefügten Travertinquadern gebildet. Dagegen kommt der harte Kalkstein seinerseits vereinzelt auch in recht großen Werkstücken vor, und zwar gerade auch im vorderen Teil zwischen dem Travertin; so besteht der ganze rechte Türrahmen, vom linken wenigstens Sturz und Schwelle daraus.

Häufige Durchdringung, planmäßige Verbindung der beiden Materialien liegt somit vor, nichts dagegen läßt sich feststellen, soweit wir zu sehen vermögen, was vom baulichen Standpunkt aus die Annahme einer Umwandlung notwendig verlangte.[46]) Sollte trotzdem, was wir, wie ausgeführt, garnicht ausschließen wollen, der Kapelle ein älterer, dann aber jedenfalls anders gestalteter, römisch-heidnischer Bau zu Grunde gelegen haben, so wäre das schließlich in unserem Falle nur von nebensächlichem Belang. Uns genügt das Ergebnis, daß die jetzt vorliegende Gesamtanlage in allen für sie charakteristischen Teilen eine Einheit bildet, während sie sich zugleich, weniger noch ihrer Grundform nach, als ihres unorganischen, buntscheckigen Charakters wegen, aus der Tradition guter römischer Architektur von selber löst.[47])

Es wird jetzt darauf ankommen, zu welchem Resultat uns die Untersuchung des ornamentalen Schmuckes der Gesimse und der Tympanen führen wird. Werden wir ihn der frühchristlichen Zeit zuschreiben können, so wird das zwar in der eben geführten Kontroverse auch nichts entscheiden, aber jedenfalls die Einheitlichkeit der Anlage in ihrer heutigen charakteristischen Gestalt erst als eine vollständige erweisen und zugleich für das Ganze eine präzisere Datierung zulassen. Sollte es sich verbieten,

würden wir uns des weiteren über die Grenzen der dann anzunehmenden mittelalterlichen Restauration zu orientieren haben. Im allgemeinen sind in diesem Falle nur die in Frage stehenden Schmuckteile selbst der späteren Epoche zugewiesen worden, während die Architektur ohne Abzug und Zerlegung dem römisch-heidnischen Kunstkreis belassen blieb[48]). Bauidee und ganze Haltung machen es auch wirklich unmöglich an den romanischen Ursprung der Anlage als solcher zu denken. Aber selbst eine bauliche Umwandlung größeren Stiles, immerhin noch im Geist antiker Kunst, wie sie in der frühchristlichen Periode an sich im Bereich der Möglichkeit läge, wäre hier von vornherein ausgeschlossen. Man müßte den Bau, wie er da steht, als heidnischen Tempel spätester Zeit bis zum 12. Jahrhundert sich haben erhalten denken. Freilich hätte man damit auch bereits den besten Erklärungsgrund aus der Hand gegeben, warum allein dieser Bau, draußen an der Straße gelegen, dem Schicksal aller seiner Genossen an den Ufern des Clitunnno entgangen sei. Das Zeichen des Kreuzes, sollte man meinen, hätte das allein vermocht.

Doch wenden wir uns der Ornamentik zu.

Wir beginnen mit dem Tympanonschmuck der beiden Hauptgiebel.[49]) Über ihr Verhältnis zueinander und kleinere Abweichungen werden wir später sprechen, im großen ganzen der Zeichnung, die wir zunächst betrachten wollen, stimmen sie vollkommen überein.

Die Mitte des Feldes beherrscht ein monogrammiertes Kreuz, dessen Arme mit einem krausen Blattschmuck bedeckt sind. Dieser geht als dichtes Gefältel von einer Mittelrippe aus, die von unten ansteigend sich im Schnittpunkt der Arme teilt und an ihren drei Endpunkten hakenartig gekrümmt ist. Das Kreuz wächst nicht (wie an den Friesen der Basilika) aus einem Blattbusch heraus, sondern ruht mit den beiden unteren Ecken des Längsschaftes auf zwei blütenbergenden Voluten auf,[50]) den so hier mündenden, durch einen

länglichen Ring zusammengehaltenen letzten Ausläufern zweier großer Rankenkomplexe, die sich je zu Seiten des Kreuzes symmetrisch auf der Giebelfläche entfalten. Sie streben zunächst neben dem Kreuz empor, um sich dann wellenförmig, in immer kleiner werdenden Schwingungen in die Ecken hinein zu bewegen, zugleich durch Ausläufer je 5 in demselben Verhältnis abnehmende, in Blüten endigende Voluten bildend. An den Abzweigungen findet sich regelmäßig Bracteenbildung, auch die Schlingstengel sind häufig, wachsen hier aber niemals mit aus den Bracteen heraus, sondern haben für gewöhnlich ihren Ausgangspunkt hinter den einzelnen Mittelblüten. Nur einmal (neben dem Kreuzbalken) lösen sie sich, ohne Knotenbildung, von einem andern Stengel ab, um dann in Weinspiralen auszulaufen. Sonst tragen sie geschlossene, knospenartige Bildungen. Mehrfach ragen sie auch ganz kurz mit kleinen Spitzknospen, allein oder neben einem größerem Schößling, zwischen den Blättern der Volutenblüten hervor.

Letztere sind in den zwei ersten Voluten zu beiden Seiten des Kreuzes sternförmig gebildet (links beide 6-, rechts die 2te 5-blättrig, hinten die 2te links zerstört); die einzelnen Blumenblätter, flach, breit und leicht zugespitzt, haben eingeritzte fiederteilige Berippung. Die 3ten Voluten vom Kreuz weisen eine rundblättrige, geöffnete Vollblüte auf, die 4ten eine nur aus 3 Blättern bestehende, während die 5ten schließlich nur einen ins Profil gestellten Kelch zeigen. Ganz in die Tympanonspitzen sind noch einmal ähnliche kelchartige Bildungen gepaßt.

In der Mitte des Feldes sind, aus den beiden großen Bracteen herauswachsend, je 2 besondere Rankenausläufer zu symmetrischem Schmuck um das Kreuz geordnet. Die unteren lassen an einem Doppelstiel 2 Trauben unter den Querbalken herabhängen, indes kleine sich abzweigende Voluten die innersten Kreuzwinkel füllen; die oberen halten nach erneuter Bracteenbildung Mohnkapseln in die oberen Kreuzwinkel hinein.

Unten in der Mitte endlich wachsen noch 2 große Blätter, die sich sogleich zum Fuß des Kreuzes zurückbiegen, aus den ersten kleinen Stengelknoten (neben den Trägervoluten) heraus. Sie sind ein wenig schräg im Raum stehend gedacht.

Dies alles ist, wie gesagt, beiden Tympanen gemeinsam, die Übereinstimmung geht im allgemeinen bis in das letzte und feinste Detail. Jede Linie, Blüte, Knospe, Kapsel ist wiederholt, ebenso findet sich jede Abweichung von der üblichen Bildung an derselben Stelle eingetragen. So sind vorn wie hinten nach den Ecken des Giebelfeldes zu die Bracteen manchmal ausgelassen, nur ein kleiner auswärts gebogener Haken sondert sich hier vom Hauptstengel ab. Eine andere frappante Übereinstimmung liegt in der sonderbaren Bildung der kleinen Blütenkelche vor, die als allerletzte Ausläufer der Ranken je die beiden unteren Winkel des Feldes füllen. Bemerkenswert sind auch die jederseits vorhandenen Endhaken des so vollkommen ähnlichen Kreuzbelages, die nur auf den Querarmen hinten nach unten, vorn nach oben gebogen sind. Das ist auch fast die einzige Differenz der Zeichnung, man müßte denn noch die Blütenfüllungen nennen, die vorn durchweg aus einer im Dreischnitt oder Kreuz geritzten runden Kapsel, hinten, soweit es sich um die größeren handelt, selbst wieder aus kleinen 4- und 3-blättrigen Blütenformen bestehen.

Wenn sich gleichwohl, d. h. also trotz der Übereinstimmung aller Einzelzüge, der Gesamteindruck der Tympanen nicht völlig deckt, so könnte das daran liegen und tut es wohl auch zum Teil, daß das hintere Relief verdorbener, beschmutzter und abgeschabter ist, was bei seiner Lage in Kopfhöhe, unmittelbar an der Landstraße, nicht zu verwundern ist. (Besonders deutlich an den beiden großen Weinspiralen, die ursprünglich den vorderen genau entsprachen. Auch die scheinbar stärkere Verwendung des Bohrers hinten ist so zu erklären.) Auch das vordere Tympanon ist ja nicht vollkommen intakt, aber seine Verletzung beschränkt sich auf gewisse Partien, die dann ganz

zerstört sind; das an sich Erhaltene ist auch vorzüglich konserviert.

Aber ein Anderes kommt hinzu: Unleugbar ist das hintere Relief doch auch von Haus aus schon ein wenig roher, inkorrekter, nachlässiger. Der Stengel ist etwas dicker gehalten, die Bewegung unempfundener. Man vergleiche nur die rechten Ecken der beiden Tympanen. Vorn ist die Blüte der 3ten Volute plastisch durchgebildet, ein Kranz kleiner Blumenblätter umsteht den vertieften Fruchtboden; hinten wird die gleiche Grundform dadurch bestritten, daß vier geteilte herzförmige Blätter flach um eine Mittelkapsel liegen: die ganze Blüte sieht nicht anders aus als die Füllung der großen neben dem Kreuz. Sehr deutlich markiert sich hier auch das verschiedene Volumen der Stengel. Man betrachte daraufhin die beiden, von der eben besprochenen Blüte nach rechts unten sich wendenden Ausläufer. Anderseits hat aber auch das vordere Tympanon seine schwachen Stellen, besonders ganz links. Und die Blattbildung ist hinten z. T., wie an den großen Mittelbracteen mit der Zusammenfassung der feinen Rillen zu einzelnen Blattlappen, so vorzüglich, daß sie der vorn kaum etwas nachgiebt, wenn auch die Energie fehlt, mit der hier die Blatthülse die Stengel umfaßt und zusammenhält. Dem wohl etwas krauseren Kreuzbelag hinten möchte man gar vor dem vorderen, ein wenig schematischen, den Vorzug geben, während der große Rhohaken hier wieder geschlossener, schlanker und organischer wirkt.

So ließen sich vielleicht noch weitere kleine Abweichungen, nicht der Zeichnung wie gesagt, aber eben in Haltung und Behandlung aufweisen; unbedingt aber würden sich alle in den Grenzen der eben aufgezählten bewegen. Von einem prinzipiellen Stilgegensatz kann nicht die Rede sein. Wenn man nur beachtet, mit wie gänzlich gleicher Gewohnheit auf beiden Tympanen die kleineren Bracteen gearbeitet sind, erst sich verbreiternd, dann zusammenziehend, windend, die Stengel umfassend, um am letzten Ende, nach

der Biegung, den hinteren Kontur vorzuschieben, oder aber plötzlich ganz scharf abzubiegen und noch ein in die Fläche gelegtes Stückchen der Innenfläche sehen zu lassen (hinten an verschiedenen Stellen, vorn vor allem erste Volute rechts), so kann man unmöglich weiter gehen, als das hintere Relief für die etwas nachlässigere Werkstattwiederholung des vorderen zu halten, bei dem es sich um die Originalfassung zu handeln scheint.

Wie aber verhalten sich beide Werke zusammen zur Ornamentik der Crocefisso-Basilika? Das ist eine Frage, die sich uns bei der evidenten, schon im 18. Jahrhundert erkannten Ähnlichkeit[81]) aufdrängen muß, mit deren Beantwortung aber auch bereits die Entscheidung in der Datierung fallen wird, die weitere Gründe nur noch stützen, nicht mehr widerlegen könnten.

Völlige Übereinstimmung, das ist auf den ersten Blick klar, liegt durchaus nicht vor, weder im ganzen der Anordnung noch im Detail (Bracteenbildung, Blüten), noch schließlich in der Ausführung. Aber stellen wir die Giebelfelder einmal zwischen die beiden im 1. Kapitel verglichenen Stücke, den Domtürsturz und die Portalfriese der Basilika, und sofort werden wir Verschiedenheit und Übereinstimmung nach ihrem relativen Wert richtig einzuschätzen imstande sein. Gemäß der Ähnlichkeit jener Werke sind wir freilich gezwungen, uns schon auf eine nähere Betrachtung einzulassen.

Betrachten wir zunächst die Rankenführung, so werden wir vor allem am vorderen Tympanon die freiere, etwas sorglosere, unpedantischere Art der Basilikenfriese wiederfinden. Der Stengel hat nicht immer die gleiche korrekte Rundung, sondern es kommen Stellen vor, wo er ein Stück weit fast gerade verläuft, um sich dann wieder selbst durch schärfere Biegung zu korrigieren (z. B. an den ersten Voluten von der Mitte und neben dem Kreuz oben). Mag das mit durch die Dreiecksform des Feldes veranlaßt sein, das Lose, Ungezwungene der ganzen Haltung ist jedenfalls davon un-

abhängig, fast in Gegensatz dazu, für eine ganz bestimmte künstlerische Empfindung, zum mindesten Kunstübung bezeichnend. Nichts von der korrekten Bewegung und festen, trockenen Art der Domranke. Und hier liegt kein gradueller Unterschied vor, wie er etwa zwischen den beiden Tympanen obwaltet, sondern ein durchaus prinzipieller; nicht der von frei und weniger frei, sondern von frei und unfrei.

Vielleicht wird der Eindruck ja mit bedingt durch den Umstand, daß wir im Gegensatz zum Domfries, wo dieser Zug bekanntlich fehlt, an den Tympanen stets eine sogar sehr starke Verdickung des geriefelten Stengels gegen die Knoten hin haben, wodurch die Ranke natürlich schon an sich etwas Lebendiges, Bewegtes bekommt. Aber diese Differenz ist ihrerseits schon bezeichnend genug, hatten wir ja im vorigen Kapitel gerade in jenem Mangel ein besonderes Charakteristikum des Domfrieses im Gegensatz zu seinem Vorbilde erkannt. Man möchte sagen, wie lange Düten oder Trichter schieben sich an den Tympanen die einzelnen Stengelteile ineinander. Anscheinend eine Selbstverständlichkeit für die Werkstatt, die wie nach der Schablone Knoten um Knoten auch in Ring und Kanellurenablauf völlig gleich bildet und nicht einmal die kleinen Blattüberfälle duldet, die sie auf den Friesen der Basilika noch manchmal ablösen.

Hatte Melioranzio bei aller Überlegung oder gerade dadurch in seiner Kopie eine gewisse formelhafte Starrheit nicht zu überwinden vermocht, so sehen wir hier fast spielend eine lebendige Wirkung erreicht, rein durch die Macht einer Tradition möchte man meinen, einer Schulung, die auf Arbeit und Übung vieler Jahrhunderte basieren muß und sich doch in der gelungenen Erfindung wie routinierten Ausführung für eine Spätzeit auch noch selten gut äußert; während im Einzelnen mit einem Schematismus verfahren ist, der zwar an der krankhaften Abwechslungswut des Domfrieses nicht leidet, aber auch den wählerischen Reichtum der Basilikenornamentik vermissen läßt. So ist nicht nur die

den Basilikenranken sehr konforme Blattbildung der Bracteen mit der regelmäßigen Parallelkerbung im allgemeinen stets unverändert beibehalten (nur hinten ist das große umgeschlagene Blatt am Kreuzfuß links etwas enger gerillt), sondern es giebt auch nur eine ständig sich wiederholende Blütenform. Von einer Abwechslung von Profil- und Vollblüte ist nicht die Rede, genug, daß die Zahl der zugespitzten Blumenblätter wechselt und einmal an ihre Stelle rundliche treten. So sehen wir auch am Ende der Schlingstengel unweigerlich immer dieselbe glockenartige, von den Seiten her aufgerillte Knospenform.

Wenn es endlich noch eines prägnanten Detailbeweises für die Stellung der Tympanen zu den genannten Werken bedarf, seien in aller Kürze die Kreuze miteinander in Vergleich gestellt. Über dem in Form wie Bildung gleich unbeholfenen Blattbusch des Domsturzes finden wir das daraus sich erhebende Kreuz (wenigstens auf dreien seiner Arme) mit einem leblosen Blattband versehen, das gegen sein Vorbild nicht stärker abstechen konnte, als es sich neben dem gewellten, krausen Schmuck der Tympanakreuze macht. Dagegen stimmen diese bis in alle Einzelheiten mit den Kreuzen der 3 Basilikenfriese überein. Doch mehr als das, weisen sie ein Merkmal auf, das sich zwar an den Kreuzen der Friese selbst nicht findet, dagegen aber auf dem kleinen Kreuz über dem rundbogigen Fenster im oberen Fassadenteil der Basilika erscheint, die hakenförmige Krümmung an den Enden der Mittelrippe. Von dort oben konnte kein späterer Kopist diesen Zug herabholen, er ist unbewaffnetem Auge völlig unzugänglich; hier kann es sich nur um ein der gleichen oder verwandten Werkstatt geläufiges Motiv handeln. Auch der große Rhohaken der Tympanakreuze — an sich zwar keine Seltenheit — fand sich, wie erinnerlich, schon an der Basilika, und zwar in den Giebelfeldern der Seitenfenster.

Nach dem allen glauben wir, den Rankenschmuck des Tempels mit Sicherheit dem Kreise der Crocefisso-Basilika

naherücken, mithin in die frühchristliche Zeit datieren zu können.

Wir schließen hier gleich noch ein im Inneren des Tempels aufbewahrtes Tympanonfragment an, das wie wir annehmen zu dürfen glauben (cfr. Anm. 20 a) der Mittelteil des Giebelfeldes eines der kleinen Seitenportiken war und damit zum Schmuck des Tempels selbst gehörte.[52]) In gewissem Sinne ist es ein Mittelglied zwischen den Friesen der Basilika und den Tympanen des Tempels, deren Zusammenhang es also noch deutlicher erweist. Aus ihrem gemeinsamen Umkreis entfernt es sich nirgends.

Das Kreuz erhebt sich hier wie an der Basilika aus einem Blattbusch, der genau die ineinandergesteckte Blattordnung der Seitenfriese dort zeigt. Die Rankenführung dagegen ist die der Tempeltympanen, ebenso die weitere Anordnung des Details. So sind z. B. ganz ähnlich zwei Mohnkapseln durch besondere Stengel in die oberen Kreuzwinkel hineingehoben.

Die Blattbildung ist, wie überhaupt die Arbeit an dem Stück, derb und nachlässig, doch trägt sie, auch hierin den großen Tympanen nahe verwandt, nicht die Züge einer suchenden neuen, sondern einer zu Ende gehenden, verlebten Kunst. Man hat nicht das Gefühl eines Unvermögens, das hinter eifrigem Streben zurückbliebe, sondern eines Sichgehenlassens, das fast Absicht ist, kaum als störend und wohl auch garnicht als minderwertig empfunden sein wird. Aber wie dem sei, jedenfalls werden wir trotz der schlechten Haltung keinem Zuge begegnen, den wir als mittelalterlich in der hier behandelten Gruppe erkannt haben.

So ist von einer Abwechslung in der Bildung der Einzelformen keine Rede, ebensowenig von penibler Flächenfüllung oder sehr korrekter Rankenbewegung. Was letztere betrifft, sieht es an manchen Stellen so aus, als wäre man überhaupt ohne Vorlage zu Werke gegangen, so quält sich z. B. der Hauptstengel am linken Ende des Kreuzquerbalkens

vorbei. Das hätte kein mittelalterlicher Künstler fertig gebracht, jedenfalls nicht in Umbrien im 12. Jahrhundert. (Cfr. weiter unten.)

Wie sehr wir dagegen der Kunst der großen Tympanen nahe sind, lehrt ein Blick auf das Detail. Stets die gleichen um den Stengel gepreßten Bracteen, z. T. mit denselben plötzlichen Aufklappungen am Ende (so neben dem Blattbusch unten, an diesem selbst nicht), allerdings auch den unteren kleinen Blattumschlägen daran, wie wir sie nur an der Basilika gefunden haben. Auch den blattlosen, schaftringartigen Stengelknoten waren wir bisher nur dort begegnet. Die Verdickung des Stengels zu den Knoten hin ist regelmäßig beobachtet, die Schlingstengel haben die gleichen glockenförmigen Knospen wie auf den Tympanen, wie deren Kreuz auch mit allen Einzelheiten seiner charakteristischen Bildung wiederkehrt (vom großen Rhohaken und dem krauseren Blattbelag an bis zu den kleinen Häkchen am Ende der Mittelstege). Die Vollblüten haben wohl die Sternform der Tympanen, die einzelnen Blumenblätter sind aber krauser gebildet und in Parallelstegen gefältelt statt der mehr fiederartig eingeritzten Berippung dort. Insofern, auch durch die Art der Füllung, stehen sie den Blüten der Basilikenfriese näher — wie gesagt ist das Stück für den engen Zusammenhang der ganzen Gruppe besonders beweiskräftig.

Wie aber sollen wir uns das Verhältnis des näheren denken, haben wir in der Tempeldekoration einen Nachklang oder eine Vorstufe der Basilikenornamentik vor uns? Wollen wir diese Frage nur erst auf Grund unserer bisherigen Beobachtungen schon jetzt beantworten, werden wir, den betrachteten Schmuck des Tempels uns vergegenwärtigend, zusammenfassend sagen können, daß wir der Dekoration der Basilika gegenüber an den großen Tympanen eine gewisse Armut und größere Schablonenhaftigkeit, am hinteren wohl auch Rohheit,[53]) am kleinen nennen wir es Verkommenheit, haben wahrnehmen müssen. Danach

fühlte man sich berechtigt, alles zusammengenommen, von einer geringeren Güte, einem Abwärts zu sprechen, das in der an sich dekadenten Zeit auf eine spätere Phase schließen ließe.

Vielleicht will man diese Zusammenfassung nicht gelten lassen. Man könnte behaupten wollen, daß das kleine, einzelne Tympanonfragment doch nicht zugehörig, später als die großen entstanden und daher ganz natürlich auch schlechter sei, während diese den Sachen der Basilika gegenüber nur eine gewisse andere, doch aber nicht eben ausgesprochen tieferstehende Phase repräsentierten. Aber dieser Einwand, soweit ihn das Unwahrscheinliche der ursprünglichen Zusammengehörigkeit so verschiedener Qualität veranlaßt, wird dadurch stark entkräftet, daß wir einem mindest ebenso großen Unterschied besserer und schlechterer Arbeit an dem noch nicht näher besprochenen, die großen Tympana einfassenden Gesims begegnen, also an Stücken, die sämtlich in situ sind.

Der um den westlichen Giebel geordnete Rahmen unterscheidet sich in der Auswahl und Durchbildung der Motive in nichts von dem architektonischen Schmuckwerk der Basilika. Wir wollen uns hier ihre Aufzählung ersparen und nur bemerken, daß bei ähnlich guter Arbeit im Ganzen derselbe reiche, aber doch vornehm maßvolle Eindruck erzielt ist, daß sich aber auch prägnante Einzelzüge genau repetiert finden. Wir weisen nur auf die besondere Bildung des Zangenkymas (cfr. Mittelportal, Langhaus und Kuppelauflager der Basilika) und die Ausstattung der kleinen Blattkonsolen mit dem gleichen Blütenkyma am oberen Rande hin. (Tempel: am horizontalen Geison über dem Gebälk der Fassade; Basilika: kleine Konsolenreihe am Mittelportal.)

Betrachten wir daneben die rückwärtige Giebelseite, so wird uns eine Überraschung. Statt der sorgfältig, ja zierlich gearbeiteten Schmuckglieder vorn eine Aneinanderreihung roher, plumper Formen, die zwar in der Häufung und Aus-

wahl im gleichen Kreise bleiben, aber in der Durchbildung vollkommen abweichen.[54]) In der stehenden Blätterreihe erkennen wir das schon im Kuppelraum der Basilika (an den Simen über dem Gebälk der Seitenwände) wahrgenommene, hier nur sehr verrohte Motiv wieder, in der sonderbaren breitbeinigen Bogenreihe die Verzerrung der Zangenkymas.

Es läge nahe zum mindesten hier an romanische Ergänzung zu denken. Gerade in Umbrien aber und speziell in Spoleto sind die mittelalterlichen Künstler ganz allgemein sehr viel präziser in der Nachahmung der Antike gewesen, als es dazu Voraussetzung wäre. Wo wir an ihren unbestrittenen Werken antike architektonische Schmuckmotive verwandt sehen, und es ist das bei ihrer antikisierenden Tendenz häufig genug, bemerken wir, daß nach genau ebenso strengen Prinzipien verfahren ist, wie wir sie an Melioranzios Kopie kennen gelernt haben. Man betrachte daraufhin etwa die Rosen von S. Felice di Narco und S. Ponziano, das Portal der Kirche S. Ponziano und den Spitzbogenfries an der Fassade von S. Paolo. Allen ist die außerordentlich, ja peinlich sorgfältige Arbeit gemeinsam, ob nun die antiken Motive genau übernommen oder mehr oder weniger leicht abgewandelt und mit späteren untermischt sind. An der Rose von S. Ponziano sind charakteristisch die mehr schaufelförmigen, an der von S. Felice die tiefgehöhlten Rinnblätter, am Portal von S. Ponziano die stehende Blattreihe um Türöffnung und Lünette, an S. Paolo neben dem (über Kopf gestellten) Blütenkyma das Zangenkyma von der gleichen Art wie das an Tempel und Basilika beobachtete (S. Paolo, Fassade ganz links: zweites, viertes und fünftes Glied in der wagerechten Reihe). Es kann uns hier nicht darauf ankommen, das genaue Verhältnis dieser Motive zur Antike zu präzisieren, zumal die Unterschiede z. T. so wenig typischen Charakters sind, daß sie erst zur Geltung kommen, wenn die Motive in ihrer Umgebung gewertet und in größerem Zusammenhange verglichen werden. Hier genügt es zu wissen, daß die romanische Behandlung der antiken Schmuck-

glieder ganz allgemein in Umbrien anders und zwar bedeutend viel besser ist als die an der rückwärtigen Giebelseite des Clitunnotempels.

Andrerseits aber, ist denn ein Grund vorhanden, der die Stücke an sich aus der Sphäre der spätantiken Kunsttradition verwiese? Fassen wir die Gesamtwirkung der Partie einschließlich des vertieften Tympanonfeldes ins Auge, so ergibt sich ein sehr pompöser, üppig malerischer Eindruck, bedingt durch die Fülle der Motive und den unruhigen Wechsel von Licht und Schatten, den die eigenartige Einzelbehandlung mit ihren tiefen dunklen Löchern und Strichen hervorruft. Ist denn aber eine solche Bildung und Wirkung nicht gerade typisch für die spätere römische Kunst, bei so schlechter Detailbehandlung für ihren Ausgang? Denken wir z. B. nur an die in der Constantinischen Apsis der Maxentiusbasilika befindlichen Architekturfragmente und Konsolen. Sie scheinen uns weniger in den Motiven, von denen wir einigen an der Crocefissobasilika begegnet sind, wohl aber in der Arbeit und ihrem besonderen, malerischen Gesamteindruck ein recht ähnliches Stilgefühl zu verraten.

Wir kommen also zu dem Resultat, daß wir hier nur den eigensten Ausdruck der Zeit geprägt sehen im Gegensatz zu einer auf die klassische Epoche zurückgreifenden Richtung, die wir an der Crocefissobasilika, aber auch an der Schauseite unseres Tempels vertreten fanden.

Ein solcher Durchbruch des eigentlich Zeitgemäßen, Modernen kann nun zwar durchaus nicht auffallen, aber doch gestattet er, und wir kämen so zu demselben Resultat wie vorher, im Zusammenhang des Ganzen und in der angenommenen Periode vielleicht die Folgerung, daß das Bauwerk, an dem er auftritt, später entstanden ist als jenes, an dem er sorglich vermieden ist. Wir wollen hierbei aber die Zeitdifferenz keineswegs übertreiben, sondern ausschließlich eben nur ein „später“ annehmen, dessen Wahrscheinlichkeit aber auch darin schon eine gewisse Stütze hat, daß das große, wichtigere Werk der gleichen Schule zuerst entstanden sein dürfte.

Beachtenswert ist es übrigens auch, daß sich die schlechtere Arbeit gerade an der Rückwand des Tempels befindet, ein Zeichen, daß man auf diese Partie tatsächlich weniger Wert gelegt hat, mithin aber ein Grund mehr, sich auch die baulich schlechtere Beschaffenheit des hinteren Teiles nicht anders zu erklären.

Wir werden später noch auf weitere Unterstützung unserer zeitlichen Verhältnissetzung der beiden Bauwerke stoßen, zunächst wollen wir den ornamentalen Schmuck des Tempels zu Ende behandeln.

Wie wir in der Beschreibung sagten, weist auch die innere Rückwand der Cella eine reiche plastische Marmordekoration auf. Die von einem ornamentierten Rand gefaßte, runde Apsiswölbung schneidet tief in das Feld eines darumgelegten dreieckigen Blendgiebels ein, dessen, wie die beiden schrägen konsolengeziertes Horizontalgesims seitlich viermal verkröpft ist, während es sich in der Mitte der Rundung der Apsis einschmiegt, so hier die Basis für die darüberansetzende Wölbung bildend. Die 4 Träger unter den Verkröpfungen, die nicht gefehlt haben können, sind heute verschwunden. Die Archivolte und alle beschriebenen Gesimsteile sind dicht mit architektonischen Ziergliedern bedeckt, die in den 3 Ecken des Giebelfeldes stehengebliebenen, vom Apsisausschnitt verschonten Zwickel weisen Rankenschmuck auf.

Innerhalb der Nische, dicht unter dem hier herumgezogenen Konsolgesims, befindet sich noch ein kleiner tabernakelartiger Rahmen, um eine in der Apsisrückwand befindliche viereckige Vertiefung gelegt.[55]) Die beiden flankierenden Säulen aus Giallo antico mit ihren hellweißen Untersätzen und Kapitellen sind modern.[56]) Das kleine Gebälk darüber und der steile hohe Giebelrahmen[57]) aber sind alt und wie die großen Gesimsteile oben mit Zierleisten reich geschmückt.

Die Motive an den rahmenden Teilen dieser ganzen Dekoration sind uns im allgemeinen bekannt. Es dominiert

das Rinnblatt, der auffallend kleine Zahnschnitt erscheint wie außen — übrigens auch an der Basilika — auf schräger Grundfläche, Blütenkyma, Astragal und Eierstab spielen eine große Rolle; Schmuckleiste drängt sich an Schmuckleiste zu reicher, üppiger Wirkung. Gleichwohl entspricht die Arbeit der außen nicht ganz. Bis zu einem gewissen Grade mag das auf die kleineren Maße, das vielleicht noch ein wenig feinere Marmormaterial zurückzuführen sein. Alles erklärt sich damit nicht. Die Arbeit ist kleinlich und doch unpräzis, mit einem Wort unenergisch. Rinnblätter und Eierstab sind breiter und flacher (auf der Archivolte ist dieser sogar ausnahmsweise nach oben gerichtet), ebenso die Blätter an den Konsolen. Sie sind wenig gekraust und ganz ohne Bewegung.

Vielleicht läge schließlich also wenigstens hier eine mittelalterliche Zutat vor. Wir wollen diese Vermutung zunächst aus der Beschaffenheit der Arbeit selbst heraus zu widerlegen suchen.

Die eben besprochenen Motive sind nicht die einzigen, die wir antreffen. Gehört von den übrigen der bandumschlungene Lorbeerstab an der Unterseite der Archivolte und das Riemenwerk an der Unterseite des kleinen Tabernakelgebälkes noch dem alten Bestand des antiken Ornamentschatzes an, bringt die Rankenfüllung in den Zwickelfeldern des großen Giebelaufsatzes und an der Vorderseite der Archivolte etwas Neues. Der Unterschied von Stengel und Blatt ist vollkommen verschwunden. Füllhornartig gebildete, aber ganz flache, nur vielfach längs gekerbte und zwischen den kleinen Lappen gebohrte Blattbildungen schieben sich, nur in verschiedener Wendung, eine in die andere. So entstehen Voluten, Ranken, jene z. T. durch frei in die Mitte gesetzte Blüten, diese durch kleine abzweigende Stengelvoluten an ihre Herkunft aus dem reichen antiken Rankenschema gemahnend.

Es bedürfte nicht des im obersten Zwickelfelde angebrachten, kranzumrahmten Constantinischen Monogramms, um uns die Gewißheit zu verschaffen, daß wir es mit Kunst-

produkten der christlichen Epoche zu tun haben. Das Schema ist ein in ihrem Umkreis wohlbekanntes. Vor allem beliebt ist es in einer freilich sehr verrohten Form (als sogen. Radranke) in der langobardischen Ornamentik. (Besonders zahlreiche und entwicklungsgeschichtlich interessante Beispiele auf dem Forum Romanum.[58]) — Die unverbunden frei in der Mitte stehende Blüte fehlt selten.) Doch hält sich das Schema bis in die romanische Zeit hinein (cfr. z. B. Ambo von S. Ambrogio), schließlich wieder von stärkerem Leben durchdrungen und vegetabilen Formen angenähert.

Es ist unmöglich, der delikaten präzisen Arbeit wegen, daß der Schmuck der Apsisverkleidung der langobardischen Periode angehört, aber fast ebenso unwahrscheinlich, aus eben demselben Grunde und anderseits nach der rein abstrakten Stilisierung, daß wir es mit einem romanischen Spätling zu tun haben. Nirgends ließe sich dagegen eine Vereinigung beider Erscheinungen leichter denken als in der Spätantike. Hier ein noch sehr frühes Beispiel der Form zu vermuten, läge also am nächsten. Ist sie ja doch der frühchristlichen Periode auch keineswegs unbekannt, und wenn auch wahrscheinlich in Syrien zu Haus,[59]) auch auf italischem Boden schon früh zu finden. Als Beispiel für den mehr orientalischen, spitzblättrigen Typus sei ein Fragment im Museum in Ravenna genannt, das zwischen den in der Mitte sich begegnenden Rankenteilen ähnlich wie am Clitunnotempel ein kleines Kreuz, oben die lesbische Blattwelle (Blütenkyma) zeigt. Ein viel besseres Analogon für den in Frage stehenden Schmuck des Tempels bietet aber die große rahmende, ganz abstrakte Ranke auf der Holztür von S. Ambrogio in Mailand, die freilich heute erneuert ist, doch in genauer Nachbildung des Originals, von dem sich noch Teile auf der Innenseite der Türflügel angeheftet finden.[60])

Ein Unterschied macht sich indes auch hier geltend, wie noch an sämtlichen bisher genannten Beispielen: sie lassen durchweg das Ineinanderstecken vermissen. Entweder haben sie durchgehende Stengel, von denen sich die ein-

zelnen Blattbildungen, gegen die Volutenmitte hin schräggestellt, ablösen (langobardische Gepflogenheit, Tür von S. Ambrogio), oder aber ein einzelnes Dauerblatt möchte man sagen setzt sich in immer neuen Rankenwellen fort, nur Blattlappen gegen das Zentrum hin entsendend (Syrischer Typ, Ravenna).

Die besondere Bildung unserer Ranke[61]) folgt aber gerade in dieser Abweichung nur einem auch sonst (cfr. p. 93) am Rankenschmuck des Tempels beobachteten Prinzip, dem der Ineinanderschachtelung. Nur waren es sonst die einzelnen Stengelteile, auf die es Anwendung fand; hier sind es die die ganze Ranke allein ausmachenden Blattfächer.

Sind wir so an dem einen Bauwerk einer ganzen Musterkarte von Formen begegnet, ist das doch in der von uns angenommenen Zeit an sich auch noch kein Grund an ihrer gleichzeitigen Entstehung zu zweifeln. Und schließlich giebt es eine kleine Form, von ganz spezifischer Bildung, die innen sowohl wie an den beiden großen Außentympanen auftretend, die Zusammengehörigkeit der Stücke außer Zweifel stellen dürfte. Es sind die letzten, in die Winkel entsandten Ausläuferblüten, die innen sechsmal (auf jeden Zwickelfeld zweimal), außen je zweimal vorkommen, hier schon an sich durch ihre flache Gestaltung auffallend. Aus einem rundlichen, doppelt gebohrten Ansatz wächst ein stumpfer, eingeschlitzter, schmalerer Oberteil heraus. Die nur wenig vertiefte Innenzeichnung umzieht, vom Stengel einlaufend, die beiden Löcher und umschreibt vorn, sich in die Spitzen verlierend, ein längliches Feld. Innen und hinten ist die Bildung völlig dieselbe. Am vorderen Tympanon ist als einzige Abweichung noch ein kleiner Wulst um die untere Partie oberhalb der beiden Löcher herumgelegt.

Über das kleine Tabernakel und seine Bestimmung giebt es eine interessante Untersuchung Rohault de Fleurys.[62]) Er schreibt es (wie den ganzen Tempel, Rossi folgend), als am wahrscheinlichsten, dem 5. Jahrhundert zu, und glaubt, daß es zur Aufbewahrung der Eucharistie gedient habe.

Wie die noch vorhandenen Löcher für die Angeln beweisen, konnte die kleine Nische durch Flügeltüren geschlossen werden; dieser Umstand läßt ihn die Ähnlichkeit zwischen dem Tabernakel und gewissen Darstellungen des Heiligen Grabes (auf Sarkophagen[63]) und dgl.) betonen. Auch über die Apsisverkleidung spricht er sich aus. Er bezeichnet die ganze Anlage als Pseudo-Ciborium, bestimmt in einem kleineren Raum das freistehende Ciborium der großen Basilika zu ersetzen. (Er bewundert die Eleganz des Ganzen, die Skulpturen von wahrhaft antikem Akzent und die klassischen Profile.)

Wenn er dabei freilich auch das Fehlen der 4 Säulen bedauert, so hat es mit ihnen seine besondere Bewandtnis. Von Palladio über Sansi, Rossi bis zu ihm, Pila und Grisar hat man an ihr ursprüngliches Vorhandensein geglaubt.[64]) Die Annahme liegt auch nahe genug, da die Säulen nicht nur dem Ganzen zu einer vorzüglichen Wirkung verhelfen würden, sondern auch durch den Hinweis auf nicht wenige Analogien wahrscheinlich gemacht werden können. Nicht nur, daß der Vergleich mit monumentalen Anlagen, vor allem Tempelfronten (Spalato,[65]) Termessos usw.) nahe liegt, fehlt es auch nicht an zahlreichen Nischenbildungen, wir nennen nur solche in Baalbeck und Chaqqa,[66]) bei denen Säulen einen bogendurchbrochenen Giebel tragen.

Was dabei die Ähnlichkeit der Giebelbildung betrifft, so müssen wir der aus dem Klang der genannten Beispiele leicht zu schöpfenden Vermutung begegnen, als wäre man hier gezwungen auf orientaliche Beeinflussung zu schließen. Wird das Motiv auch im Osten entstanden sein,[67]) so war es doch schon im 1. Jahrhundert n. Chr. nach dem Westen gekommen, wie z. B. das Brunnenhaus des Isistempels in Pompeji und der Triumphbogen in Orange beweisen, brauchte also durchaus nicht immer wieder neu aus dem Orient geholt zu werden. Und gerade das Charakteristikum, jedenfalls der späteren Ausgestaltung des Motivs im Osten, fehlt am Clitunnotempel, die Benutzung des

Gesimses selbst zur Bildung der Archivolte. (Viele Beispiele bei Vogüé, so pl. 15, 28, 89.) Hier setzt eine eigene Bogenbildung über der Verkröpfung des Horizontalsimses an.[68])

Was nun aber die Säulen angeht, so werden sie am Pseudo-Ciborium des Clitunnotempels überhaupt nicht existiert haben. Schon immer hätte die unverhältnismäßige Kleinheit der Auflageflächen an den Gebälkverkröpfungen für die darunter gestellt zu denkenden Säulen stutzig machen können (nur 18 cm breit), zu einer Gewißheit konnte man doch erst durch die 1910 erfolgte Aufdeckung des Gesamtfreskenschmuckes des Tempelchens kommen. Nun wurde es deutlich, daß erstens auf den beiden schmalen Wandpartien zu Seiten der Apsis durch rahmende rote Streifen Felder markiert waren, die so tief herabreichten, daß, um sie nicht zu tangieren, nur eine sehr kleine Basis und demzufolge überlange Säulen angenommen werden müßten, zweitens aber, daß die Streifen an der Apsisseite da laufen, wo sie von den Säulen, wie immer diese gewesen sein mögen, z. T. verdeckt, überhaupt sinnlos gewesen wären. Dafür bemerkt man, daß sie in ihrem oberen Verlauf ausweichen, direkt unter den Verkröpfungen, Platz lassend für etwas das einst hier saß, dessen Ansatz- oder besser Ausbruchsspuren nebenbei auch noch vorhanden sind, und keinen Zweifel lassen, daß jedenfalls zu der Zeit, als die Malereien angebracht wurden, nicht Säulen, sondern Konsolen den Giebel trugen. Es fragt sich jetzt nur, zu welcher Zeit das war.

Die ganze Cella, ebenso die unteren Gänge, waren an Decken und Wänden ausgemalt,[69]) doch haben sich im allgemeinen nur so viel Spuren erhalten, daß man eben gerade noch ihr einstiges Vorhandensein und nach den Farbresten und Felderteilungen — es scheint sich wie bei der Basilika im allgemeinen um die Imitation von Marmorbekleidung zu handeln — die Zusammengehörigkeit der ganzen Ausmalung konstatieren kann. Wir müssen uns daher zwar allein an die besser konservierte Cellenrückwand halten, aber das, was wir hier eruieren, wird zugleich auch für den ganzen

übrigen Freskenschmuck Geltung haben. An dieser Rückwand ist in und neben der Apsis, sowie über dem Blendgiebel, durch breite rote Streifen eine Felderteilung bewirkt. Zwei große rechteckige Felder sind, wie wir schon sagten, zu seiten der Apsis, ebensolche, nur kürzere und breitere, mehrfach umrahmte, in der Apsis zu seiten des Tabernakels umschrieben. Auch die Schrägen des kleinen Giebels begleitet der rote Strich, mit einem oberen und seitlich dem inneren Begrenzungsstreifen eben genannter Felder je ein rechtwinkliges Dreieck bildend. Ebenso begleitet er oberhalb des großen Giebels dessen Schrägen und läuft dann unter dem Rund des Tonnengewölbes hin. Innerhalb dieses großen Feldes rahmt er 3 kreisrunde Medaillons, deren mittelstes über der Spitze des Giebels steht. Rotumschriebene Zwickelfelder füllen den Raum zwischen den Kreisen. Rot ist auch das zierliche Muster, dessen Spuren sich in der Apsis unterhalb des Tabernakels und der gemalten Flächen daneben erkennen lassen, vierblättrige Rosetten, von einer aus Zweigen gebildeten schräggestellten Quadrierung umschlossen, deren Kreuzungspunkte durch kleine Scheiben markiert sind. (Ob durch Faltenandeutung ein Wandbehang gekennzeichnet werden sollte, läßt sich nicht mehr entscheiden.) Auch in der Malerei, die die Felder belebt, dominiert heute das Rot, doch hat es fast den Anschein, als ob das nur auf der stärkeren Widerstandskraft und daher besseren Erhaltung gerade dieser Farbe beruhte. Im übrigen finden sich Spuren von Gelb, Weiß, Grau-Schwarz.

Die langen Felder zu seiten der Aspis waren mit vegetabilen Gebilden geschmückt, nach den erhaltenen wedelartigen Zweigen rechts (alles rot, nur der mittelste Zweig gelb) Palmbäumen, wie wir solchen häufig in der frühchristlichen Malerei begegnen. Die Felder zu seiten des Tabernakels dagegen weisen die Brustbilder zweier Heiliger auf, nach dem Typ Petrus und Paulus. Beider Büsten, mit riesigen Heiligenscheinen hinter den ausdrucksvollen, gut durchmodellierten (wenn auch heute ziemlich einfarbig wirkenden)

Köpfen, stehen breit und völlig auf den fast quadratischen Flächen.[70]) Ein weiter Mantel liegt über der helleren, den dunklen Hals freilassenden Tunika, die Köpfe sitzen vorzüglich auf. Der sehr energisch blickende Paulus scheint mit der Linken ein Buch zu halten, die geöffnete Rechte ist aus dem Mantel hervorgestreckt; die Tunika schmückt der breite rote Clavus. Der mildere Petrus, in dessen weißem Haar der übliche Haarabsatz als dunkler Strich deutlich kenntlich ist, scheint mit der Rechten das Gewand zu fassen, die Linke hält ein langes dünnes Stabkreuz. Die Apsiswölbung darüber zeigte einst das Bild des Erlösers. Es ist jetzt von dieser Darstellung, die bereits Anfang der 90iger Jahre von p. Germano Passionista entdeckt wurde,[71]) nur noch schattenhaft der äußere Kontur und so viel zu erkennen, daß Christus mit der Linken ein Buch hielt, mit der Rechten segnete. Grisar konnte in dem Buch noch die Buchstaben N O, vielleicht M unterscheiden,[72]) den Kreuznimbus erkennen, und daß das volle Haar auf den Tunikarand herabfiel. Nicht dagegen konnte er mehr die gemalte Inschrift entdecken, von der Armellini auf Zeugnis jenes Paters hin berichtet. Sie soll sich weiß auf dunklem Grunde unter dem Heilandsbild befunden haben, und zu erkennen waren noch die Buchstaben — — — O N I — — —, was Armellini zu der Votivformel des 5. Jahrhunderts: De donis Dei et Sancti etc. ergänzt. Im übrigen ist es interessant, daß er sagt, der Heiland habe nicht streng ausgesehen, wie auf byzantinischen Darstellungen, sondern heiter und majestätisch. Es ist ihm sicher, daß es sich um eine frühchristliche Malerei handelt.

Von den Medaillons oberhalb des Giebels enthalten die beiden seitlichen die Brustbilder völlig en face gestellter Engel. Deutlich ist besonders links der geschwungene Kontur der weit abstehenden Flügel zu erkennen, der große Nimbus, das volle täniengeschmückte Haar, die etwas schärfere Zeichnung von Mund, Nase, Augen, Augenbrauen. Das mittelste Medaillon weist ein breitarmiges lateinisches

Kreuz[73]) auf, dessen Enden sich leicht verbreitern (cfr. die skulpierten Kreuze) und von dessen Querarmen Ketten mit Perlen und dem A und Ω herabhängen.

Alles scheint dafür, nichts dagegen zu sprechen, daß diese Malerei tatsächlich frühchristlichen Ursprungs ist. Wie uns die Palmbäume an sehr ähnliche Bildungen in S. Maria antiqua erinnern, so besitzen wir für den Typus der Apostel eine genaue Parallele in dem Apsismosaik von S. Cosma e Damiano, während die Durchmodellierung ihrer Köpfe wieder an die besten Fragmente jener erstgenannten römischen Kirche denken läßt (Rest der Verkündigung, rechts der Hauptapsis). Die Lockenköpfe der Engel finden sich in großer Übereinstimmung z. B. in S. Vitale in Ravenna, und das kettengeschmückte Kreuz — an sich allein ein untrügliches Zeichen früher Entstehung — läßt uns neben der bedeutsamen Analogie der Crocefisso-Basilika auf viele christliche Sarkophage, für ein gutes gemaltes Beispiel etwa auf die Katakomben von S. Ponziano, aber auch wieder auf S. Maria antiqua verweisen.[74]) Auch das dünne Stangenkreuz ist typisch frühchristlich (Mausoleum der Galla Placidia, Maximians-Kathedra usw.). Nicht minder aber schließlich die ganze Felderteilung und Marmorimitation, die deutlich genug den Zusammenhang mit der antiken Dekorationskunst verrät.

Wir sind zu 2 Schlußfolgerungen aus der wahrscheinlich gemachten frühen Entstehung der Fresken berechtigt.

Erstens, was die Frage unseres Pseudo-Ciboriums betrifft, ist es das Naheliegendste, nun wo plastischer und gemalter Schmuck an sich derselben Epoche zugeschrieben sind, ihre Entstehung auch ganz zusammenfallen, d. h. sie mit- und füreinander entstanden sein zu lassen: man möchte an die Einheitlichkeit der ganzen dekorativen Ausschmückung glauben. Damit wäre es aber auch zugleich auf Grund der vorangegangenen Darlegung erwiesen, daß ursprünglich nicht Säulen, sondern Konsolen den Giebel tragen.

Ob sie später durch Säulen ersetzt waren, läßt

sich nicht mehr entscheiden. Palladios Angabe hat bei seiner Ungenauigkeit keine Beweiskraft; und wenn Signor Durastante Natalucci 1742 dem Conte Valenti mitteilte,[75]) zwei der geraubten Säulen befänden sich in einem Garten in Spoleto, so ist jedenfalls soviel sicher, daß die in Villa Redenta befindliche und dafür ausgegebene und ihr fragmentarisches Gegenstück im Spoletaner Skulpturenmuseum Cosmatenarbeit sind. Daß sie einmal unter dem Pseudo-Ciborium gestanden haben, wäre nicht ausgeschlossen, dann hätte es sich eben um mittelalterliche Zutat gehandelt.[76])

Als andere, weiter- und wieder auf das 1. Kapitel zurückgreifende Folgerung ergiebt es sich bei der farbigen und kompositionellen Ähnlichkeit (Kreuz, Felderteilung) der malerischen Ausschmückung des Tempels und der Apsis der Basilika — an sich ein weiteres Argument der Zusammengehörigkeit der beiden Bauwerke — von selbst, daß wir auch was die Datierung der Basilika betrifft noch eine neue Stütze der von uns vertretenen Ansicht gewonnen haben.

Leider ist nur ihr Freskenschmuck zu schlecht erhalten, als daß man von hier aus zu weiteren Schlüssen über das genauere zeitliche Verhältnis der beiden Werke zueinander gelangen könnte. Wollen wir uns über diesen Punkt noch größere Gewißheit verschaffen, als uns vorher rein stilistische Gründe gewähren konnten, müssen wir uns anderweit umsehen.

Vor allem wird es sich da noch empfehlen, de Rossis Argumente, der sich (a. a. O. p. 144 ff.) eingehend mit der Datierung befaßt hat, in Betracht zu ziehen.

Bei der zeitlichen Ansetzung der Basilika geht seine Beweisführung nur dahin, daß er vor ihm aufgetauchte übertrieben frühe Datierungen, so vor allem Hübsch's, der die Kirche für vorconstantinisch hält,[77]) bekämpft. Daß sie frühchristlich ist, ist ihm Voraussetzung. Ebenso wie, daß alle anderen Werke der Gruppe nach ihr zu orientieren seien. Die Zeit nun, vor der er die Basilika nicht für entstanden

hält, ist die Wende des 4. Jahrhunderts, allerdings aus keinem andern Grunde, den wir gelten lassen können, als weil erst damals das auf den 3 Portalfriesen erscheinende nackte Kreuz (im Gegensatz zum monogrammierten) üblich geworden wäre (wenn es auch schon früher vorgekommen sei).

Auch beim Clitunnotempel hat er nur termini post quem, die ihn schließlich aber zu einem späteren Datum, wie er am liebsten möchte dem Ende des 5. Jahrhunderts, kommen lassen.

Der erste freilich führt nur ganz vage über die constantinische Zeit hinaus. Von der Annahme der Umwandlung eines heidnischen Baues ausgehend — in wie ganz speziellem Sinne wir eine solche gelten lassen könnten, haben wir dargelegt —, glaubt er daraus schon an sich eher auf die theodosianische[78]) als die constantinische Zeit, in der noch keineswegs alle Tempel aufgehoben worden seien, schließen zu dürfen. Um so mehr aber hier, wo es sich um eins der Nebenheiligtümer der bei Umbrern und Römern in höchster Verehrung gehaltenen Clitunnogottheit gehandelt habe.[79]) (Was wir freilich der Form des von uns allein für möglich gehaltenen Urbaues nach für ziemlich ausgeschlossen erachten.)

Einen anderen Grund zu später Datierung des Tempels führt er nur an, um ihn eigentlich gleich selbst zu widerlegen. Es handelt sich um die von Campello a. a. O. gebrachte Behauptung, der dreifache Anruf Gottes (Cfr. Text p. 74 und Anm. 20b) gehe auf die angeblich von Konstantinopel aus nach dem Erdbeben von 446 durch die Welt verbreitete Formel: Sanctus Deus, sanctus fortis, sanctus immortalis zurück. Auch am Clitunno habe das Unheil großen Schaden angerichtet (wie z. B. auch damals erst der früher schiffbare Fluß seinen Wasserreichtum und damit seine Bedeutung verloren hätte), woraufhin man eins der halbzerstörten, früheren heidnischen Nebenheiligtümer mit dieser Besänftigungsformel dem christlichen Kult geweiht habe. Rossi will anscheinend diese Hypothese nicht ganz von der Hand weisen, gleichwohl giebt er selbst an, daß die von Campello

zitierten Quellen nur von einem Erdbeben in Asien, nicht aber in Europa sprechen. (Bei Mario Baratta, I terremoti d' Italia, Torino 1910, findet sich überhaupt für das ganze 5. Jahrhundert ein Erdbeben im Spoletaner Gebiet nicht verzeichnet, ja zwischen 365 und dem großen von 801 wird kein einziges genannt.) Ferner aber bemerkt de Rossi selbst schon, daß der dreifache Anruf sich viel einfacher aus dem Cherubim-Hymnus „Sanctus sanctus sanctus dominus deus sabaoth" ableiten lasse, der seit der ältesten Zeit der Lithurgie des Westens nicht minder wie der des Ostens bekannt war.

Kommt das eben angeführte Argument also kaum in Frage, kann man doch leider auch de Rossis nächster Beweisführung, die er in längerer Darlegung verteidigt, nicht viel mehr Gewicht bemessen. Er führt aus, daß nicht nur in Rom, sondern auch in Umbrien, besonders seit dem 5. Jahrhundert aus einem heut unbekannten Grunde eine auffallende Zahl von Kirchen den Engeln, meist S. Michele, geweiht worden wären. So eine bei Spoleto auf dem Hügel S. Angelo oberhalb der Basilika S. Salvatore (nach einer in der Renaissance erneuerten Inschrift an der Ruine), ferner ein Heiligtum in Mandorleto bei Perugia und vor allem dortselbst die bekannte große Rundkirche (vor Porta S. Angelo). Schließlich das Oratorium S. Angelo, das mit einem anderen, il Battesimo, einst neben unserer Hauptkapelle am Clitumnus existiert haben soll.[80]) Wenn de Rossi nun aber deshalb, weil die Anrufung Gottes als Deus angelorum gerade an der Front des Clitunnotempels steht, auch diesen selbst in die Reihe der Engelkirchen ordnen und dadurch seine Entstehung erst im 5. Jahrhundert wahrscheinlicher machen will, so scheint uns dieser Schluß doch etwas reichlich gewagt und nur zu einem höchst zweifelhaften Beweise zu langen. Gingen überdies doch, wie Grisar anführt[81]), in der Lithurgie die Engel stets den Propheten und Aposteln voran, gebührt also bei Nennung aller Drei den Engeln, hier dem Gott der Engel, der die resurectio bewirkt, an sich der Hauptplatz.

Fallen die bisher genannten Argumente Rossis mehr oder weniger aus, so dürfen wir dem allein noch nicht erwähnten, aus dem Charakter der Inschrift[82]) gezogenen, dafür um so größere Beweiskraft zusprechen. Die einzelnen Buchstaben dieser Inschrift (an der Front des Tempels) sind von vorzüglicher, beinahe klassischer Bildung, an sich zu gut — wie Rossi mit Recht sagt — ebenso für das 4. wie 5. Jahrhundert. Sie sind hier nur erklärlich als mit größter Sorgfalt durchgeführte Kopien älterer, der besten Zeit angehörender Vorbilder (was ganz vorzüglich zu dem vorher p. 99 von der Ornamentik Gesagten stimmt). Ihre, und damit also des Tempels, genauere Datierung ermöglichen erst die Kreuze und Kürzungen. Jene, vor allem aber das $\overline{\text{SCS}}$ am Beginn der drei Anrufe, lassen nach de Rossi keinen Zweifel daß wir es erst mit dem 5. Jahrhundert zu tun haben, ja diese Kürzung wird erst in seinem späteren Verlauf Allgemeingebrauch.[83]) Aus dem 4. findet sich kein einziges Beispiel.

Wie wir schon sagten, gewinnen wir allerdings auch hier nur einen terminus post quem, aber eben einen, der später liegt als bei der Basilika, viel später als sie im allgemeinen angesetzt wird, so daß also jedenfalls de Rossis Datierung die aus stilistischen Gründen sich empfehlende Annahme einer etwas späteren Entstehung des Tempels bestätigt.

Grisar, der Vater der mittelalterlichen Datierung der Ornamentik beider Bauwerke,[84]) macht sich das Fehlen eines unteren Grenztermins bei Rossis epigraphischen Beweis in seinem Sinne zunutze (a. a. O. p. 132, 133). Er vergleicht die Inschrift des Tempels mit denen verschiedener romanischer Kirchen Umbriens und kommt zu dem Resultat, daß sie zusammen gehörten, soll heißen, auch die Tempelinschrift erst damals entstanden sei. Neben dem Dom von Foligno handelt es sich dabei vor allem um die Abtei S. Pietro in Bovara. Wir wollen uns zum Schluß auf den Fall nicht nur näher einlassen, um uns über diesen Punkt Gewißheit

zu verschaffen, sondern daneben die Dekoration der letztgenannten Kirche für einen entscheidenden Vergleich der Art benutzen, wie er sich im ersten Kapitel für den Schmuck der Basilikenfriese durch die Gegenüberstellung mit dem Spoletaner Domsturz ergab.

Die Fassade von S. Pietro in Bovara zeigt das Schema a quattro spioventi, zu vier Dachschrägen; die überhöhte Mittelpartie trägt oberhalb einer großen Fenster-Rose einen Giebel, dessen nach Art der Tempeltympanen[85]) rankengeschmücktes Feld von einem Gesims gerahmt ist, das ebenso an der Front der Seitenschiffe wiederkehrt.

Darüber, daß das Ganze dieser Fassade erst der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört, kann schon nach dem Vorhandensein der Rose kein Zweifel bestehen.[86]) Wollte man, wie es geschehen ist, gewisse Teile für frühchristlich ansprechen, so könnte es sich nur um Wiederverwendung früherer Ornamentstücke handeln, auch da käme aber neben dem Gesims nur das Tympanon und ein ornamentierter Fries, der sich unterhalb der Rose von 2 Stierköpfen überragt hinzieht, in Frage. Denn die Türfassung ist modern (ebenso Fensterrahmen und Rosenfüllung), und die lange Inschrift zwischen Tympanon und Rose, über die ganze Breite des Mittelteils gelegt, kann schon nach ihrem Inhalt ihre mittelalterliche Entstehung nicht verleugnen.[87]) Doch wie man es auf die Ähnlichkeit mit der Dekoration des Clitunnotempels hin teilweise unternommen hat, vorgenannte Ornamentstücke in die frühchristliche Zeit zu versetzen[88]), hat andrerseits, wie gesagt, Grisar die epigraphische Verwandtschaft der Inschriften mit als Beweis dafür zu benutzen versucht, daß die angenommene Umwandlung des Tempels erst in romanischer Zeit vor sich gegangen sei.

Was denn zunächst also die Inschriften betrifft, so ist eine gewisse Übereinstimmung allerdings vorhanden, ja es bedarf näheren Zusehens, um Unterschiede wahrzunehmen. Dann aber ergiebt es sich bald, daß erstens die Buchstaben kürzer und breiter gehalten, außerdem weiter gestellt sind. Ferner,

daß im Gegensatz zur Tempelinschrift in Bovara die drei wagerechten Striche des E gleich lang, die beiden mittleren des M aber kurz sind, also einen freihängenden, nicht unten aufstoßenden Winkel bilden, beim R der Abstrich geschweift ist und direkt am Grundstrich ansetzt. Bezeichnend mittelalterlich — am Clitunnotempel findet sich nichts dergleichen — ist das Q in Bovara, dessen Hilfsstrich geschwungen ist und auch links des Buchstabenkörpers sich noch fortsetzt, während ein anderer, höher ansetzender Haken das ausgefallene VE des Que vertreten soll. Endlich nennen wir den charakteristischen Unterschied in der Bildung des M und N. Im Gegensatz zur Tempelinschrift haben sie folgende Eigenheit: nicht wie dort und wie es sich beim naiven Schreiben und damit in einer Zeit, die mit den gleichen Buchstaben schreibt und Inschriften gräbt, von selbst versteht, sind die (wirklichen) Grundstriche kräftiger gebildet, d. h. beim M der linke mittlere und rechte äußere, beim N der mittlere, sondern verständnislos und schematisch sind bei beiden Buchstaben die äußeren Striche den inneren gegenüber stark betont. Wohl fehlt manchmal jede Betonung, dieser falschen sind wir aber selbst in den schlechtesten Schriften der römischen Verfallszeit nicht begegnet. Fast noch stärker ausgeprägt kehrt der Zug dagegen an der langen, die ganze Breite der Domfassade einnehmenden Inschrift von Foligno wieder.[89]) Ihres übereinstimmenden Charakters und der ähnlich lautenden Künstlersignatur (Acto, Atto) wegen, wird sie allgemein und mit Recht mit der von Bovara zusammengestellt, weshalb es eben auch Grisar nicht versäumt hat, sie gemeinsam mit ihr der vom Clitunnotempel gleichzusetzen. Deshalb dürfte aber auch der eine ebengenannte Zug genügen, sie genau wie die Bovarainschrift sofort und durchaus von der des Tempels abzusondern.[90]) Es versteht sich nach dem Gesagten von selbst, daß alles, was sich sonst von ihr bemerken ließe, dies Resultat nur bekräftigen könnte.

Da Foligno kein dafür in Betracht kommendes Ver-

gleichmaterial bietet, kehren wir zur ornamentalen Auseinandersetzung wieder nach Bovara zurück. Gewiß liegen starke äußere Analogien zwischen dem Schmuck der Kirche und dem des Clitunnotempels vor, zeigt das Tympanon eine ähnliche Rankenverteilung, der Fries unter der Rose wenigstens -führung, wie wir sie von dort her kennen; dennoch überwiegen bei genauerer Betrachtung die Unterschiede derart, daß einem ihre einzelne Aufzählung fast überflüssig erscheinen möchte. Immerhin haben wir aber zusammen an Tempel und Basilika schon so viele Rankenvarianten kennen gelernt, daß schließlich ja die Möglichkeit bestände, es auch hier nur mit einer solchen neuen, aber gleichzeitigen Spielart zu tun zu haben.[91])

Die Arbeit ist keineswegs flüchtig. Kräftig heben sich die Ranken vom Grunde, sorgfältig ist die Zeichnung angelegt, präzis durchgeführt. Aber nicht nur ist der Wuchs ganz anders gedrungen, tritt der Blattschmuck zurück zugunsten des derben, kaum gekanteten, viel weniger geriefelten Rankenschaftes, wichtiger ist im einzelnen die Abwandlung aller Motive, die nicht von gestern zu heute erfolgt sein kann. So hat sich der lockere Blattbusch in ein festgeschlossenes kelchartiges Gebilde verwandelt, oben im Giebelfelde noch aus einzelnen gekerbten Blatteilen zusammengesetzt, unten am Fries eine völlige Einheit, mit einem besonderen Rand um die so rings umzirkelte Innenfläche. Nicht anders sehen sämtliche Bracteen an Fries und Tympanon aus; auch die Blätter der merkwürdigen, palmettenartigen oder wie aus 2 Lilienkelchen gebildeten Volutenblüten zeigen die gleiche Eigentümlichkeit. Ebenso die drei blattartigen Schlingstengelendigungen am Fries, während die übrigen sich hier als länglich geformte Ableger der runden Mohnkapseln erweisen. Vergrößert bilden solche auch die Füllungen der letzten seitlichen Voluten am Fries. Die äußersten Rankenausläufer daneben sind auffallenderweise auf beiden Seiten verschieden gestaltet. Am Tympanon fehlen die Schlingstengel eigentlich ganz; teils finden sie sich durch kleine Haken ersetzt, teils

sitzen die genannten dreispitzigen Blätter auf kleinen Stielen unmittelbar am Hauptstengel an.

Unter den genannten Merkmalen, die ebensoviele Abweichungen von der Ornamentik des Clitunnotempels bedeuten, scheint uns für die Datierung am wichtigsten die innerhalb des ganzen Rankenschemas auffallende Zerlegung in Feld und Rahmen an der Mehrzahl der Blattbildungen.[92]) Der Zug an sich bewiese noch wenig, ist er doch durch viele Jahrhunderte hin herrschend gewesen. Aber hier erscheint er, wie gesagt, in einer Umgebung und an Formen, die so wenig zu ihm stimmen wollen, daß er uns einen ganz präzisen Beweis für die Entstehung der Bovaradekoration im 12. Jahrhundert zu liefern vermag, und zwar insofern, als er sich gleicherweise an genau denselben Blattypen an zwei auch ihrer sonstigen Bildung nach nahe verwandten Werken findet, die unzweifelhaft dieser Periode angehören. Das eine ist ein kleines Fragment in der Krypta des Domes von Foligno,[93]) das neben den gleichen Kapsel- und Rinnblattformen (Bovara zeigt an allen Gesimsen diese bezeichnend mittelalterliche Kreuzung von Rinnblatt und Eierstab) an Bractee und Blüte das hier in Betracht kommende Kennzeichen trägt, das andere die untere Partie des rechten Pfostens der Portalumrahmung der Kirche Santa Maria Maggiore in Spello. An denselben Bracteen, den gleichen der Wappenlilie ähnlichen dreispitzigen Blättern der Schlingstengel, begegnen wir einer Bovara vollkommen analogen Bildung. Und die Zusammengehörigkeit wird bestätigt durch die heckenrosenähnlichen Vollblüten mit den gleichen beiden sich gabelnden Rippen auf jedem Blatt. (Hier in Spello sind sogar die Stengelanschwellungen des Urbildes leicht angedeutet, ein Zeichen ganz besonders aufmerksamer Kopistentätigkeit.) Daß es sich aber nicht etwa bei der eigenartigen Zusammengestücktheit des im Ganzen ja fraglos romanischen Portals nur um ein eingestreutes, älteres Fragment handelt, beweist der auf dem gleichen Werkstück befindliche doppelleibige Stier, aus dessen Maul die Ranke erwächst, nicht minder aber der

kleine Rand von Blättern und Tieren, der sich an der Innenseite des Pfostens entlang zieht, um den ganzen Türrahmen herum, so die im Hauptfelde meist verschiedenen Stücke zusammenfassend, deren Rankenbildungen aber sämtlich auch an sich unverkennbar mittelalterliches Gepräge tragen.

Die so durchaus verschiedenen und doch nach jenem Innenbande unzweifelhaft zeitlich zusammengehörigen Typen an dem einen Portal lehren im Zusammenhang unsere Arbeit aber noch mehr. Sie können ganz allgemein dafür als Beispiel dienen, wie zahlreich und unterschiedlich in Umbrien um 1200 die Rankenformen waren. Weshalb auch, wie wir ausdrücklich bemerken wollen, die Verschiedenheit zwischen der im I. Kapitel besprochenen Spoletaner Domtür und der eben behandelten Bovaradekoration nicht aufzufallen braucht; beide gehören wohl in dieselbe Zeit, aber nicht in die gleiche Gruppe, und sind ja schon dadurch von vornherein unterschieden, daß jene sich den Schmuck der Crocefisso-Basilika zum Vorbild genommen hat, diese aber nach dem Ergebnis unserer Untersuchung[94]) als freie Nachahmung der Clitunno-Ornamentik anzusprechen ist.

Die so verschiedenen Strömungen in der mittelalterlichen Plastik Umbriens näher zu verfolgen und zu klären, soll Zweck und Ziel fernerer Arbeit sein. Hier sei am Ende nur noch eines Werkes gedacht, das als anderer Nachklang der Clitunno-Tympanen genannt zu werden verdient, zugleich aber, insofern es der langobardischen Zeit angehört, einen Schlußstein in unserer Datierung der Kapelle bildet. Es ist der über der linken Seitentür von S. Gregorio in Spoleto eingemauerte Rankenfries. Von Grisar wieder dazu benutzt, die späte Ansetzung der Clitunno-Ornamentik zu rechtfertigen, indem er ihn unbegreiflicherweise erst dem 11. Jahrhundert zuschreibt und so noch ein anderes Beispiel des Monogrammkreuzes für die romanische Epoche in Umbrien in Händen zu haben glaubt (Venturi schreibt es ihm nach), gehört er dagegen zweifellos dem 8. oder 9. Jahrhundert an.

Nach der völligen Übereinstimmung des die Ecken füllenden Flabellums und Pfaues mit den gleichen Darstellungen auf dem Ciborium von S. Prospero in Perugia, das Cattaneo ins 8te setzt, wird man ihn am besten ebenso datieren. Die Mitte des Feldes nimmt ein Kreuz ein, das sogleich, nach der besonderen Art des Blattbelages und dem hier allerdings nach links gewandten Rhohaken, an die Kreuze vom Clitunnotempel denken läßt. Die falsche, unverstandene Anbringung der Monogrammzutat zeigt nur, wie ungeläufig sie dem Künstler war; in der Tat sind wir ihr auf keinem anderen langobardischen Denkmal begegnet. Ebenso haben wir im ganzen langobardischen Kunstkreis kein einziges Blattkreuz angetroffen, das dem vorliegenden auch nur entfernt gliche. Das einzige mit Blattschmuck, das wir überhaupt noch fanden, ist das vom Ambo von Romainmôtier,[95]) aber abgesehen davon, daß hier die Mittelrippe unbetont geblieben ist und die Blätter viel weniger dicht stehen, bedecken sie auch nur den vertikalen Kreuzstamm und zwar füllen sie dessen rahmenumschlossenes Innenfeld. An S. Gregorio machen die dichtgedrängten Blätter zugleich auch die Kreuzform ganz allein aus.

Dürfte hiernach schon der nur wenige Stunden entfernte Clitunnotempel als Vorbild in erster Linie in Betracht kommen, so wird der Zusammenhang außer Zweifel gestellt, wenn wir der Einteilung des Frieses unser Augenmerk zuwenden. Allem üblichen Verfahren zuwider sehen wir durch zwei schräg der Mitte des oberen Randes zulaufende gerade Linien, auffallenderweise rohe Perlstäbe, ein dreieckiges Innenfeld abgegrenzt, das große, freibewegte, sich in Voluten einrollende Rankenzüge füllen. Sie zeigen das schon vielfach genannte, der langobardischen Kunst so geläufige Schema, dem wir als besonders frühem Beispiel in der feinen Dekoration des Pseudo-Ciboriums im Clitunnotempel begegnet sind. Auch von dieser wohl mehr zufälligen Übereinstimmung abgesehen, obwohl die verhältnismäßig reiche Bildung und bewegte Haltung auffallen könnte,

macht es die ganze, sehr eigenartige Komposition absolut gewiß, daß wir es mit einer ziemlich genauen, ob ihrer Seltenheit um so wichtigeren langobardischen Kopie und zwar eben nach den Tympanen des Clitunnotempels zu tun haben, die sich in allen wichtigen Zügen — von der äußeren Dreiecksform des Giebels und dem Rankenbild bis zu dem monogrammierten Blattkreuz — repetiert finden. Die am Fuße des Kreuzes eingeflickten kleinen Untiere werden dem kaum widersprechen, anderseits dürften die in die oberen Kreuzwinkel hängenden Trauben die Beweiskette schließen.[96]) Was aber schon in langobardischer Zeit gewirkt hat, ist nicht erst in romanischer entstanden. Kein Argument könnte die frühe Entstehung der Dekoration des Clitunnotempels schlagender erweisen.

Literatur und Anmerkungen zu Kapitel II.

Wie bei Kapitel I geben wir an dieser Stelle nur eine Liste der wichtigeren, das Bauwerk selbst behandelnden oder doch es erwähnenden Werke in chronologischer Ordnung. Die sonst benutzte Literatur findet sich in den Anmerkungen an den betreffenden Stellen.

Literaturverzeichnis.

Severo Minervio, De Rebus Gestis atque Antiquis Monumentis Spoleti Libri Duo. M. S. aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Veröffentlicht von Achille Sansi in den Publikationen der Accademia Spoletina, in dem Bande: Documenti storici inediti, Foligno 1879, p. 80 und 86 ff.

I Quattro Libri dell' Architettura di Andrea Palladio. Venezia, Domenico dei Franceschi 1570. 4. Buch, Capitolo XXV, p. 96, tav. 97—100.

Francesco Scotto, Itinerario d'Italia. Vicentiae 1610, p. 267. In verb. Fulgin. (Cfr. Venuti p. 47).

Philippi Cluverii Italia antiqua. Lugduni Batavorum, Elsevir 1624, p. 632 und 701 ff.

Lucae Holstenii Annotationes in Italiam antiquam Cluverii. Romae 1666, p. 94, 123 ff.

Bernardino di Campello, Historie di Spoleti. Spoleti 1672, p. 102, 223 ff., 238—239.

Raphaelis Fabretti Inscriptionum Antiquarum (quae in aedibus paternis osservantur) Explicatio et Additamentum. Romae, ex officina Dominici Antonii Herculis 1699, p. 738.

Ridolfino Venuti, Osservazioni sopra il fiume Clitunno (del suo culto, e antiquissimo tempio, e dello stato suo presente.) Romae, Amidei 1753. Mit 6 Tafeln.

Francesco Antonio Zaccaria, Storia letteraria d'Italia. Band VII. Modena 1755. Hier Kritik von Venutis Buch durch den Antiquario Abate Ridolfino (sonst allgemein als Anonimo ap. Zaccaria zitiert), p. 242 ff.

Antonio Rutili-Gentili, Cenni sulle fonti e sul tempio del fiume Clitunno. Todi 1841.

Achille Sansi, Degli edifici e dei frammenti storici delle antichità di Spoleto. Foligno 1869, p. 230 ff., tav. XII. Inschriften p. 263 ff.

Gian Battista de Rossi, Spicilegio d'Archeologia Cristiana nell' Umbria. Parte seconda: Monumenti d'Architettura. In Bullettino di Archeologia Cristiana. II 2, 1871, p. 131 ff. (§ 3. Del tempietto — del Clitunno ecc.)

Mariano Guardabassi, Indice-Guida dei Monumenti Pagani e Cristiani nella Provincia dell' Umbria. Perugia 1872. p. 342.

H. Holtzinger, Der Clitunnotempel bei Trevi. In Zeitschrift für bildende Kunst, XVI, 1881, p. 313. Mit 4 Zeichn. von Karl Mayreder.

Rohault de Fleury, La Messe. II, p. 8 und p. 60, tav. 91 und 121. III, p. 163, tav. 252. Beide Bände 1883.

Raphaël Cattaneo, L'architecture en Italie du VI. au XI. siècle. Übersetzung Monnier. Venise 1890, p. 146 Anm. 1.

Mariano Armellini, L'immagine del S. S. Salvatore scoperta nel Tempietto del Clitunno. In Cronachetta mensuale di Archeologia e Storia. Roma Tipografia Vaticana 1892, p. 72 ff.

Hartmann Grisar S. J., Il tempio del Clitunno e la chiesa Spoletina di S. Salvatore. In Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana, I, 1895, p. 127 ff. Cfr. auch p. 42 ff.: Una Scuola Classica di Marmorarii Medioevali

Conte Luigi Pila-Carocci, Sul tempio e fiume Clitunno. Roma 1895.

Gustave Clausse, Les Marbriers Romains. Paris, Leroux 1897, p. 168 ff.

Corpus inscriptionum latinarum. XI, 2 a (Eugen Bormann), Berlin 1901. n. 4817, 4846, 4904, 4920, 4945, 4964.

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Reden und Vorträge. Berlin 1901, p. 256: An den Quellen des Clitumnus. p. 262 der Tempel erwähnt.

Heinrich Nissen, Italienische Landeskunde. Berlin 1902, p. 403.

D. Michele Faloci Pulignani, Una Pagina di Arte Umbra. Foligno 1903. Derselbe, Guida di Foligno e Dintorni. Foligno 1909, p. 158 ff.

G. Sacconi, Relazione dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell' Umbria. Perugia 1903, p. 204.

Guido Vitali, Alle Fonti del Clitunno. In Natura ed Arte, 1903/04, fasc. XII.

Jacob Burckhardt, Der Cicerone. 9. Aufl. 1904. II, p. 10.

Adolfo Venturi, Storia dell' Arte Italiana III, Milano 1904, p. 899, 903—04.

G. Angelini-Rota, Spoleto e Dintorni. Spoleto, Panetta e Petrelli 1905, p. 112 ff.

Nino Simonetti, Sitzungsbericht vom 30. Januar 1906 (Sordini) in Augusta Perusia I, 1906, p. 30.

Umberto Gnoli, L'arte Romanica nell' Umbria. In Augusta Perusia I, 1906, p. 31 und p. 43. Rassegna d'Arte VI, 1906, p. 32.

E. Zaniboni, Il Goethe nell' Umbria. In Augusta Perusia I, 1906, p. 86—87. (Mit viel Angabe älterer, besonders deutscher und englischer Reiseliteratur und Poesie über den Clitunno.)

Baedeker, Mittelitalien und Rom. 14. Aufl. 1908, p. 82—83.

Giuseppe Sordini, Per un ufficio degli scavi di antichità a Spoleto. Spoleto 1910, p. 5.

O. von Gerstfeldt, Umbrische Städte. Leipzig, ohne Jahr, p. 118—120.

B (Bombe.) Kurzer Bericht über die Fresken der Kapelle in der Halbmonatsschrift Der Cicerone III, 1910, p. 188.

Das wichtigste Zeugnis über den Zustand und die Umgebung der Quellen des vielbesungenen Clitumnus im Altertum liefert der Brief des jüngeren Plinius (VIII, 8) an Voconius.

Gestochen ist der Tempel von:

Piranesi (14 × 29 cm), Giuseppe Vasi (nach R. Wilson) 1753 im Venuti, und B. A. Dunker (nach Philipp Hackert) 1783.

Eine Zeichnung (Fassadenaufriß und Grundriß der Säulenstellung) von Sir J. Soane (1753—1837) im South-Kensington Museum, London. — Andere Zeichnungen nennt Rohault de Fleury, La Messe II p. 60.

Photographiert ist der Bau u. a. von:

Alinari, Florenz, Nr. 5164,
Anderson, Rom, Nr. 5845, 5846, 5847,
Gargioli, Rom, Nr. E. 1823, 3323, C. 5348, 5349, 5350, 5351,
Moscioni, Rom, Nr. 21 629 und
Tilli, Perugia, Nr. 314, 1639, 1640.

Anmerkungen.

[1]) San Crocefisso, wie Goethe die Kapelle in der Ital. Reise (Terni 27. Okt. abends) nennt, hat sie nie geheißen. Die interessante Stelle lautet: „San Crocefisso, eine wunderliche Kapelle am Wege, halte ich nicht für den Rest eines Tempels, der am Orte stand, sondern man hat Säulen, Pfeiler, Gebälke gefunden und zusammengeflickt, nicht dumm, aber toll. Beschreiben läßt sich's gar nicht; es ist wohl irgendwo in Kupfer gestochen." Sicherlich liegt eine Verwechslung vor. (Vgl. darüber auch Zaniboni, Augusta Perusia I, p. 86.) Goethe wird auch von der Basilika und ihren beiden Hauptnamen gehört haben, deren einen auch der Tempel trägt. Er vergriff sich dann und benannte den Tempel mit dem ihm gerade nicht zukommenden anderen. Daß der Clitunnotempel gemeint ist, kann nicht zweifelhaft sein, nach der Beschreibung, aber schon nach dem bloßen Umstand, daß er ihn gesehen hat. Am Clitunnotempel kam er auf der Via Flaminia vorüber, er konnte ihm nicht entgehen. Die abseits gelegene Basilika hat er bei seiner da-

maligen Stimmung sicherlich wie S. Francesco in Assisi „links liegen lassen", selbst wenn er, wie gesagt, von ihr wußte. — Eine interessante Abweichung bietet die Stelle im Tagebuch der Italienischen Reise. Hier lautet sie (Ausgabe in Bard's Hortus deliciarum p. 226): „St. Crucifisso halt ich nicht eigentlich für ein Überbleibsel eines Tempels (das heißt eines Tempels der so stand), sondern man hat Säulen Pfeiler Gebälcke gefunden und zusammengeflickt, nicht dumm aber toll. Eine Beschreibung wäre zu weitläufig und ist's nicht werth." Abgesehen vom letzten Satz, über dessen Richtigkeit wir uns kein Urteil erlauben wollen, ist an der Fassung bemerkenswert, daß der Zusatz „wunderliche Kapelle am Wege" fehlt. Darnach könnte man hier wirklich denken, Goethe habe die Basilika gemeint, bei der ja auch stets von einem zugrunde liegenden Tempel die Rede war. (Cfr. Kap. I p. 23 u. Anm. 39.) Aber genannte Überlegung und die spätere Variante machen es unwahrscheinlich. (Goethe hätte denn beides gesehen, bei beidem dieselbe Beobachtung gemacht, in der Originalfassung an die Basilika gedacht, diese später vergessen und bei der endgültigen Redaktion in Gedanken den Clitunnotempel untergeschoben.) Doch wie dem sei, in beiden Fällen können wir Goethes Ansicht — cum grano salis — bestätigen. Für den Clitunnotempel hoffen wir in diesem Kapitel den Erweis seines guten Stilgefühls zu liefern. Auch ein kleiner Beitrag zu Goethes angewandter Aesthetik. Die Stelle oder jedenfalls ihre richtige Auslegung scheint wenig bekannt zu sein. Wilamowitz (Reden und Aufsätze p. 262) sagt, Goethe habe den Clitunno überhaupt nicht erwähnt. Was die Landschaft betrifft, hat er freilich Recht.

[2]) Unterbau 4,56 m breit, 2,59 m hoch. Ganze Tiefe des Baues 9,50 m. Rückwand breit: 4,61 m.

[3]) Es herrscht in der Literatur Unsicherheit darüber, ob es sich hier wirklich um eine apsidenartige Nische handelt oder eben nur um ein gewaltsam in die Rückwand geschlagenes Loch. Bei Palladio a. a. O. findet sich eine Nische eingetragen, Venuti schreibt (a. a. O. p. 55), zu seiner Zeit wäre sie „wieder" vermauert gewesen. Danach dürfte also jedenfalls das heute vorhandene Loch erst aus der Zeit nach Venuti stammen, nicht schon — wie man annehmen könnte — von dem Mönch Fra Paolo (cfr. Brief des Grafen Valenti, Venuti p. 58/59) oder seinem nicht weniger vandalischen Vorgänger Fra Ilarione (cfr. Venuti p. 70 Brief Bovarini) in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts geschlagen sein, die sonst nicht nur die Fundamente des ihrer Obhut anvertrauten Tempels nach vermeintlichen Schätzen durchwühlten, sondern auch, allerdings bei dem Erdbeben von 1730 herabgestürzte Gebälkstücke und Säulen (der Seitenportiken) als Marmormaterial nach Spoleto (an die Familie Fontana) verkauften. Wahrscheinlich aber liegt die Sache sogar so, daß, als Venuti den Tempel sah, nicht eine frühere

Apsis wieder vermauert war, sondern überhaupt noch nichts je die glatte freskengeschmückte Mauerfläche unterbrochen hatte, weder ein im Verlauf der Zeiten von tempelschänderischer Hand geschlagenes Loch, noch von Haus aus eine Apsis nach dem Plan eines Architekten, — Palladios Angabe ist Phantasie. (Wie ungenau der große Architekt auch sonst verfahren ist, werden wir noch kennen lernen. Cfr. Anm. 4.) Das jetzt existierende, etwas nach rechts verschobene, gewaltsam hineingebrochene Loch ist nämlich nicht groß genug, um nicht links die Wand so weit unverletzt zu lassen, daß sie in Fortsetzung der ganzen linken Wandpartie bis weit in die Mitte hinein ragt, weit über die Grenze hinaus, an der eine Apsis (vor allem die von Palladio gezeichnete!) hätte beginnen müssen. Und dies Wandstück ist nicht angeflickt, sondern trägt dieselben Freskenspuren (auch ihrerseits im Verband mit der ganzen Bemalung), die wir sonst im Tempel wahrnehmen, und die nach besser erhaltenen Teilen oben — wir kommen darauf zurück, Text p. 105 — jedenfalls einer Zeit angehören, die weit vor der Palladios liegt. Im übrigen ist auch das Loch selbst Zeugnis genug. Es hat nicht Mauerwerk bloßgelegt, sondern den gewachsenen Fels (bröcklige Kalksteinlagerung), auf dem der Tempel hier unmittelbar aufsitzt. Rechts tritt der Fels etwas zurück, sodaß hier die gegen ihn gelegte Stützmauer, um dies auszugleichen, hat breiter angelegt werden müssen. Gerade infolge jenes Loches ist das deutlich ersichtlich, wie es eben auch die Nichtexistenz der Kryptenapsis erst evident macht. (Auch Fleury glaubt hier an keine Apsis — cfr. La Messe II, p. 60).

[4]) Und kann nach dem vollkommen intakten Gefüge der Wände niemals anders gewesen sein. Auch hier sehen wir eine bedenkliche Abweichung Palladios vom vorliegenden Tatbestand, die auffallenderweise noch Venuti auf seiner Tafel beibehalten hat (Tav. 4), obwohl er im Text p. 54 selbst sagt: „Ma tornando al sotteraneo la sua figura è in forma di T.“ und p. 58 auch in bezug hierauf: „Tutto il detto sin quì fa vedere il sotteraneo essere stato poco bene esaminato dal Palladio“.

[5]) Gang von vorn nach hinten (Längsgang): breit 1,42 m, lang 3,7 m, hoch 2,5 m. Quergang: breit 1,15 (—20) m, lang 8,5 m, hoch 1,80 m. (D. h. die Seitenarme sind um die Höhe der deckenden Steinlage niedriger, an der Kreuzung liegen die den Längsgang deckenden auf den den Quergang deckenden Platten auf.)

[6]) Wir benutzen hier das Wort seiner Einfachheit wegen nach dem Vorbild und im Sinne der italienischen Darstellungen, die darunter jede säulengetragene Vorhalle verstehen. In dem bei uns üblichen Sinne des Wortes ist seine Anwendung hier nicht zu rechtfertigen.

[7]) Wir brauchen hier und an anderen Stellen wie schon im 1. Kapitel die Bezeichnung Travertin, obwohl damit im engeren Sinne nur der

aus Tivoli kommende, besonders in Rom verwandte Kalktuff bezeichnet wird. Doch ist der in Spoleto und Umgegend vorkommende in dem etwas porösen, kleinlöcherigen Aussehen dem römischen Travertin äußerst ähnlich (wird auch bei den italienischen Schriftstellern stets als solcher bezeichnet). Manchmal geht allerdings die Durchlöcherung so weit, daß besser die Bezeichnung Schwammkalk am Platze ist. Daneben ist ein ganz fester, dichter, kompakter Stein verwandt, das Hauptmaterial der späteren, mittelalterlichen Bauten Umbriens. Hier von einer mehr bräunlichen, lehmigen Farbe im Gegensatz zu dem schönen rosa Ton des Kalksteins vom Monte Subasio, der natürlich besonders in der Umgegend Assisis, also im nördlichen Umbrien Verwendung fand. Hinten und seitlich finden sich auch hier solche Stücke, wohl von einer Restauration des 19. Jahrhunderts herrührend. (Anm. 32.)

[8]) Breite der Apsis 1,45 m. Tabernakel breit 64 cm, ganze Höhe 1,15 m.

[9]) Nach Pila-Carocci p. 31 von seinem Onkel Don Giovanni nach dem Erdbeben von 1832.

[10]) Maße der Vorhalle: breit 3,25 m, lang 3,60 m.
„ „ Cella: „ 3,20 „ „ 4,50 „

[11]) Pila-Carocci a. a. O. p. 33.

[12]) 39 cm hoch, vom Boden des Vorraumes.

[13]) Breit 59 cm, hoch 11 cm.

[14]) Doch ist nur die eine monolith, nicht beide wie Holtzinger behauptet, ebenso wenig wie die marmornen Eckpilaster gemeiner Kalkstein sind.

[15]) Indem man hier an Fischschuppen dachte (so Venuti), brachte man diese Verzierungsweise mit der Annahme, den Tempel der Flußgottheit des Clitumnus vor sich zu haben, in Verbindung. Wenn Palladio dagegen die Säulen mit einem eichblattartigen Belag versieht, hat er durchaus nicht so unrecht, wie Venuti p. 50 meint, sondern nur in etwas ungeschickter Weise auf die ganzen Säulen übertragen, was er an ihrem Ansatz wahrnahm. In der untersten Reihe sind nämlich die oben glatten Blätter berippt und gelappt. (Cfr. Text p. 80.)

[16]) Tympanon lang 3,55 m, hoch 84 cm.

[17]) Es war genau in der vorderen Begrenzungsfläche der Pilaster oben. Gegen Süden ist heute eine neue Mauer, aber etwas vorgeschoben, provisorisch eingezogen. (Mit rundbogiger Zwergtür, doch trägt diese nicht etwa die Inschrift, von der Venuti p. 53 spricht. Cfr. unsere Anm. 29). Gegen Norden liegen einige Blöcke, darüber die moderne Treppe davor.

[18]) Unrichtig ist es, wenn Venuti und Sansi Palladio die Annahme von je 3 Treppen zuschreiben, von denen die eine nicht hinab-, sondern zur Landstraße hätte hinaufführen müssen. In der von uns zitierten ersten Ausgabe von 1570 findet sich in Text und Tafeln nichts, was darauf hindeutete. Wie es auch Sansi für richtig hält, hat Palladio

nur an je 2 Treppen gedacht (in einer späteren Ausgabe, die wir einsahen, Haag 1726, sind es allerdings fälschlich 3, und Venuti spricht gerade von einer edizione d'Olanda!). Holtzinger p. 316 läßt nur eine gelten. Nach Fabretti gab es ursprünglich gar keine, wir kommen darauf zurück. (Cfr. Anm. 39.)

[19]) Wahrscheinlich ganz modern, zu den Restaurierungsarbeiten von 1892 und 94 gehörig, cfr. Pila-Carocci p. 36. (Cfr. unseren Text pag. 74 und Anm. 27.)

[20]) a) Sehr wahrscheinlich haben wir in einem im Inneren des Tempels liegenden Fragment den beträchtlichen Rest eines dieser beiden Tympanen vor uns. Die Maße stimmen vorzüglich. Die Seitenportiken sind 2,75 m breit, das heute 1,07 m breite Tympanonfragment ist auf etwa 2 m zu ergänzen, 75 cm gehen gut für das Rahmenwerk darauf; es ist unverständlich, wie Pila-Carocci demgegenüber behaupten kann, die Maße stimmten nicht (p. 32). Er hält das Stück, und nach ihm Grisar p. 129, für zu einem der verschwundenen Heiligtümer il Battesimo oder S. Angelo (die er allerdings durcheinander wirft) gehörig, von deren Existenz neben dem Clitunnotempel schon Holstenius (a. 1666) berichtet. Dieser meint p. 123 ff., sie hätten in Gemeinschaft mit der Hauptkapelle (S. Salvatore) der Poststation Sacraria den Namen gegeben, die nach dem Itinerarium Hierosolymitanum zwischen Spoleto und Trevi lag. Dagegen glaubt der vor ihm schreibende Cluverius (a. 1624) p. 702 diese Namen noch von den alten Clitunnoheiligtümern (cfr. Plinius d. J. Brief VIII, 8) herleiten zu können, deren eines nach seiner Ansicht in unserem Tempel erhalten ist. Von den christlichen Nebenheiligtümern spricht er nicht, was beweist, daß sie neben ihm immerhin sehr zurücktraten. Holstenius sagt von ihnen: Haec quoque eiusdem antiquitatis sunt cum priore, ut ostendunt fragmenta quaedam vetusta parietibus inserta. Wir werden später darlegen, an welche Fragmente wir dabei denken möchten (Anm. 54), jedenfalls nicht an dies Tympanon. Nicht nur passen seine Maße für den Clitunnotempel vorzüglich, sondern es erfüllt direkt, was man sonst als sicherlich vorhanden gewesen rekonstruieren müßte. — Nur das eine der beiden kleinen Kirchlein, il Battesimo, scheint das 17. Jahrhundert überdauert zu haben, Venuti p. 65 spricht schon nur von ihm. Nach Pila ist es erst 1810 als Taufkirche geschlossen worden. Eine rechteckige Umfassungsmauer mit Apsis hat sich im Haus eines Colonen des Marchese Marignoli auf dem anderen Flußufer erhalten. Man muß leider bekennen, daß das Mauerwerk einen sehr wenig frühchristlichen Eindruck macht. Eher möchte man hier an eins der vielen Kirchlein denken, mit denen romanische Baulust Stadt und Land besiedelt hat. Vielleicht, daß es sich um einen späteren Neubau jenes alten Heiligtumes handelt.

b) Unter diesem Giebelschmuck waren an den Seitenportiken selbst, nicht am Hauptkörper des Tempels, wie manchmal fälschlich angenommen wird (Rohault de Fleury, La Messe, III, pl. 252), die beiden literarisch überlieferten Inschriften zur Ergänzung der Anrufung des Gottes der Engel an der Stirnseite des Tempels angebracht. Sie sollen gelautet haben:

+ $\overline{\text{SCS}}$ DEVS PROFETARVM QVI FECIT REDEMPTIONEM +
(Die anderen Autoren)
oder SALVATIONEM (Venuti)

und

+ $\overline{\text{SCS}}$ DEVS APOSTOLORVM QVI FECIT REMISSIONEM +
(Die anderen Autoren)
oder REDEMPTIONEM (Venuti)
oder ASCENSIONEM (Holstenius)

(Cfr. Corpus inscr. lat. XI 2a n. 4346. Instruiert genau über alle Versionen.)

Ein in der Vorhalle des Tempels liegendes Fragment läßt noch folgende Buchstaben erkennen: SION—M. Wir ersehen daraus, daß jedenfalls eine der Inschriften mit einem Wort schloß, dessen Endung nicht TIONEM, sondern SIONEM war. Da dies für 2 Versionen der Apostelinschrift (Remissionem oder Ascensionem) paßt, dürfte das Fragment wohl zu ihr gehört haben. Nach einem senkrechten Strich hinter dem M ist es deutlich, daß auch diese Inschrift am Ende (und so auch wohl am Anfang) ein Kreuz hatte.

(Grisar hat aus obigem Inschriftfragment, das ihm seine Notizen in Spiegelschrift vorgetäuscht haben müssen, — — M — — NOIS gemacht, was er auf MISERERE NOBIS deuten möchte.)

Noch ein zweites Inschriftfragment liegt in der Vorhalle, der Beginn des Prophetenspruches: $\overline{\text{SCS}}$ DEVS PR — —. Beachtenswert ist, daß das Wort PROFETARUM nach der erhaltenen Buchstabenspur mit einem F geschrieben war.

Ein drittes Fragment endlich mit dem einen Buchstaben M könnte der Schluß der Propheteninschrift sein.

Die Buchstaben auf den drei Fragmenten sind sehr viel kleiner (nur 12 cm hoch) als die der Fassadeninschrift. Schon danach ist es sicher, daß die beiden Inschriften an den Seitenportiken, nicht am Hauptbau gesessen haben. Dazu kommt noch folgende Überlegung: Auf dem Fragment mit dem Beginn des Prophetenspruches nehmen 12 Buchstaben (S — E) eine Länge von 77 cm ein; da die ganze Inschrift 36 Buchstaben umfassen soll, würde sie hiernach einen Raum von etwa 2,30 m beanspruchen. Dies paßt vorzüglich zu dem Breitenmaß der Seitenportiken, das ja ungefähr 2,75 m beträgt. Die bestehende

Differenz von 45 cm findet in dem Raum, den das Einrücken des Gebälkes und die Kreuze am Anfang und Schluß der Inschrift beanspruchen, ihre völlig ausreichende Erklärung.

[21]) Dies ist die herrschende Ansicht, die man auch auf Palladios Tafeln vertreten findet. Wie wenig man allerdings gerade darauf geben kann, sahen wir schon. Daß an sich die überdachten Plattformen dem Tempel sehr zustatten kämen, ist zweifellos. Die weitere Ausstattung, die Palladio den Portiken mit je 2 Paaren gekuppelter Pfeiler und Säulen und ebenso vieler Pilaster giebt, wird sicher übertrieben sein. Jedenfalls muß man, wie Rohault de Fleury (a. a. O. II p. 60 ff.), die 2 Pilaster an jeder Ante streichen, wenn man deren heutigen Zustand für den ursprünglichen hält. Schade, daß der vorzüglich sehende und urteilende Abate Ridolfino (der Anonymus bei Zaccaria, Storia letterar. etc.) hierüber nichts sagt. Venuti ist völlig ungenau. Aus den Stichen (Piranesi, Vasi 1753, Hackert-Dunker 1783) läßt sich erklärlicherweise wenig entnehmen. Nur das eine scheint durch sie sicher gestellt zu werden, besonders den am genauesten arbeitenden Hackert, daß das Unter- und Obergeschoß trennende Gesims schon damals so unvermittelt glatt abbrach, wie wir es heute sehen. Ob dies schließlich eine Art von Ausbesserung war, oder ob hier, wie Fleury a. a. O. will, einst die Nebentreppen einschnitten, sei dahingestellt.

[22]) Eine gewisse Analogie böte der kleine Grabbau neben der Basilika von Ruweha in Syrien, der das Schema des Antentempels mit dem treppenlosen Podium verbindet, — wenn die Zeichnung bei Vogüé pl. 91 richtig wäre, wo er ihn ohne Freitreppe giebt. Doch widerspricht dem der Grundriß auf pl. 68, wo einige Stufen vorgelegt sind.

[23]) Eine gewisse äußere Ähnlichkeit bietet der Isistempel in Pompeji mit seinen beiden flügelartig angefügten Nischen und der allerdings von hinten kommenden seitlichen Nebentreppe. Mau, Pompeji p. 155 ff.

[24]) Man wird unwillkürlich schon an angearbeitete Halbsäulen gemahnt. Frühe Beispiele solcher bietet Vogüé pl. 28 und 84 (Damas und Kherbett-Hâss) und Strzygowski, Kleinasien usw. mit Binbirkilisse.

[25]) Solche sollen zuerst in der Wandmalerei aufgetreten sein, z. B. in den sogen. Titusthermen (Canina, Architettura antica III tav. 249 fig. 2). In den späteren Jahrhunderten finden sie sich häufig an monumentalen Bauten verwandt, u. a. an der Porta dei Borsari in Verona. Der frühen christlichen Kunst sind sie sehr geläufig, besonders an Sarkophagen beliebt.

[26]) Auch dies Motiv scheint die dekorative Malerei aufgebracht oder doch in Italien eingeführt zu haben (Mau, Pompeji pl. XI). — In Spoleto lassen sich noch 2 große blattbelegte Halbsäulenfragmente nennen: eins in einem Nebenraum der Crocefisso-Basilika, das andere im Skulpturenmuseum, wie es scheint römische Arbeit. Häufig begegnet das Motiv auf den kleinen Pilasterfragmenten der Basilika, die für Reste

von Chorschranken gelten können. (Kap. I Anm. 21.) Gutes Beispiel einer derartigen Rundsäule im lateranensischen Museum Saal IX.

[27]) Schweren Schaden muß der Tempel bei dem Erdbeben des Jahres 1730 genommen haben, noch größeren durch die daran anschließende Plünderung durch die Mönche (Anm. 3). 1767 wurde vom Kardinal Rezzonico ein Edikt erlassen, das bei hoher Geldstrafe jede weitere Beschädigung des Tempels verbot. (Pila-Carocci p. 30 ff.) Auch das Erdbeben von 1832 scheint ihn schwer beschädigt zu haben. Gewisse Ausbesserungen ließ sofort damals Don Giovanni Pila-Carocci, der Onkel Luigis, vornehmen. Dieser endlich hat in 2 Etappen 1857—58 und 92—94 größere Restaurationen ausführen lassen, letztere mit Sacconis Beihilfe. Von ihnen haben wir schon an mehreren Stellen berichtet. Zutaten hat er nicht angebracht, sondern sich glücklicherweise darauf beschränkt, den Bau zu sichern und alte Verunstaltungen, Zumauerungen und dergl. zu beseitigen (tutto l'antico è scrupolosamente conservato p. 27). Die südliche Cellawand hat er flicken, die Einwölbung erneuern lassen; daß ihre Lage aber der alten entspricht, beweist der später zu behandelnde Freskenschmuck. Ferner hat er die, hauptsächlich aus Baufragmenten bestehenden Rampen, die zu den Portiken führten (cfr. die Stiche), entfernen lassen, leider aber die zutage gekommenen Stücke nicht nach Spoleto gebracht, sondern umherliegen lassen. Die Holztüren und die Südtreppe, die er anbringen ließ, sind wieder entfernt. Die Arbeiten von 1892—94 haben nach Sacconi a. a. O. p. 204 655,55 Lire gekostet, können also schon danach nicht allzu bedeutend gewesen sein.

[28]) Bei der Verkittung und Verklammerung des zweimal gesprungenen Gebälkes und Gesimses durch Giovanni Pila ist das Ganze ein wenig gelockert, auseinandergezogen worden, daher manche Ausfallstellen an den Konsolen usw., überhaupt die nicht ganz korrekte Zusammenpassung. Dagegen ist es nach dem Befund ausgeschlossen, auch nichts davon berichtet, daß die obere Partie damals oder überhaupt jemals ganz herabgestürzt gewesen wäre, damit aber auch, daß die vorher im Text p. 79 ff. behandelten größeren Unstimmigkeiten der Front erst nachträglich entstanden sein könnten. Sie sind auch fast ausnahmslos anderen Charakters, gar nicht auf Rechnung einer am Ort erfolgten Schädigung zu setzen, nämlich entweder Stilmischungen (Kapitelle) oder auf von vornherein fragmentarischer Beschaffenheit (rechte Pilasterbasis, linke Blattsäule) oder Zusammensetzung (rechte Spiralsäule, Zwischenstücke auf den Spiralsäulen) beruhend. Die Säulenstellung schließlich ist schon auf Palladios Aufrissen die gleiche wie heute, also nicht etwa erst seitdem geändert worden. Und bereits im 18. Jahrhundert schrieb Abate Ridolfino (Zaccaria a. a. O. p. 248) „in somma si vede che questa fabbrica et fatta de' materiali cavati da altre fabbriche", was jedenfalls

beweist, daß dieser Eindruck nicht erst durch die Restaurationen des 19. Jahrhunderts bedingt wird.

[29]) T · SEPTIMIVS ·
PLEBEIVS — Corpus XI 2 a p. 718 n 4920

und

BIDIA · L · F
POLLA — Corpus XI 2 a p. 717 n 4904

Venuti (p. 53) spricht noch von einer anderen Inschrift, über dem Bogen einer der (Schein-) Türen, die sich an den beiden Enden des unteren Querganges befunden haben sollen. (Pila p. 26 glaubt, daß es sich bei ihnen nur um spätere Zutat handelte.) An dem Bogenfragment, das jetzt in den südlichen Ausgang gestellt ist, findet sich nichts, ebensowenig ist die Inschrift sonst mehr auffindbar.

Sie soll nach Venuti gelautet haben:

POST. VERIAS. FEL
H. D. L. M.

Cfr. Corpus XI 2 a p. 721 n 4945 mit Deutung Mommsens. Auch Bormann schreibt: Ego frustra quaesivi.

[30]) TV Nicht TV wie alle älteren Autoren haben, z. B. Venuti p. 58.
II TI
ET ET Cfr. Corpus XI 2 a p. 709 n 4817.

[31]) Für diese teilweise sehr verwischte Inschrift — L · PROBVS (PROTIVS?) — APOLONIVS — — cfr. Corpus XI 2 a n. 4846.

[32]) Pila berichtet p. 33ff., daß man durch die Löcher der Wand den Marmorschmuck der Apsis gesehen habe, und daß es seine erste Sorge gewesen sei, die Tribuna auszubessern. Wie viel auf seine Restauration zurückgeht, ist schwer zu sagen. Daß die hinteren Außenwände nicht etwa einst auch aus Quadern bestanden, beweist der ihrem gemischten Zustand analoge der guterhaltenen Trennungswand zwischen Cella und Vorraum. — Die rötliche Farbe vieler Steine erinnert einen daran, daß Pila wie für die Treppe so auch zur Ausbesserung der Tribuna Material aus Assisi verwandte. Er spricht allerdings nur von Travertin, doch mag damals auch der rote harte Kalkstein mitgekommen und zum Ausflicken benutzt worden sein. (Anm. 7.)

[33]) Fabretti a. a. O. p. 738, Guardabassi a. a. O. p. 342, Sacconi a. a. O. p. 204. Ihnen folgt noch Angelini-Rota in seiner Guida p. 114.

[34]) Eine frühchristliche Umwandlung nehmen an: Minervius, Palladio, Scotto, Cluverius, Campello, Fabretti, Venuti, Sansi, de Rossi, Guardabassi, Holtzinger, Rohault de Fleury, Armellini, Pila-Carocci,

Sacconi, der Cicerone. Eine mittelalterliche: Zunächst und vor allem Grisar, ihm folgend Venturi.

[35]) Wilamowitz a. a. O. p. 262: ein antikes Tempelchen spätester Zeit. Auffallend ist die Bestimmtheit, mit der Guardabassi und Sacconi p. 204 und daher auch Angelini-Rota p. 113 angeben, der supponierte Urbau stamme aus der Antoninenzeit. Sie stützen sich augenscheinlich auf die eingemauerten Inschriften. Diese, vor allem die des Septimius, werden allerdings wohl den ersten Jahrhunderten angehören — das Corpus sagt „klassische Bruchstücke" —, das kann doch aber die Entstehungszeit des Baues nicht erweisen, können sie doch später von überall her herbeigeschleppt worden sein. Daß der Grabbau des Septimius dem Ganzen zugrunde läge, ist schon deshalb besonders unwahrscheinlich, weil sich das betreffende Inschriftfragment am innersten Kern des Gebäudes befindet, bei dessen Errichtung also schon nur eine Wiederbenutzung erfahren haben kann. Glaublicher ist Grisars Hypothese, cfr. Anm. 44.

[36]) Dies tun: Holstenius, Campello, Fabretti, Venuti, Abate Ridolfino, Sansi, de Rossi, Guardabassi, Holtzinger, Rohault de Fleury, Cattaneo, Armellini, Pila-Carocci, Faloci Pulignani, Sacconi, Sordini, Gnoli, Angelini-Rota, der Cicerone, Baedeker.

[37]) Eine romanische Entstehung der Ornamentik nehmen an: Grisar, auf ihn gestützt Clausse, Venturi, Gerstfeldt. Der Cicerone hält nur die Innendekoration für mittelalterlich.

[38]) Allmähliche Aufschüttung der Straße wäre denkbar.

[39]) Ob schon Fabretti a. a. O. diesen Gedanken gehabt hat, ist nicht ganz klar. Er giebt die Seitentreppen als christliche Zutat an, was Venuti bereits zu der Frage veranlaßt, wie man denn dann in den Tempel hätte gelangen können. Da an eine vordere Freitreppe eigentlich gar nicht gedacht werden kann, ist es sehr möglich, daß Fabretti schon den rückwärtigen Eintritt im Sinne hatte. — Mit dieser Annahme wäre auch die Schwierigkeit beseitigt, der Sansi p. 230 gedenkt, darin bestehend, daß nach Vitruv die Heiligtümer an den Straßen diesen zugewandt liegen sollten. Sansi kommt, vielleicht nur um sie zu umgehen, auf den Gedanken, die ganze Straße vor den Tempel zu verlegen. Das Terrain scheint uns diese Möglichkeit auszuschließen.

[40]) Sobald man nur die Cella streicht, wäre man auch bei Beibehaltung der Seitenaufgänge zu dem gleichen Schluß gezwungen.

[41]) Hier bekäme das Anm. 39 mit Bezug auf Sansi Gesagte Geltung. — An ein Mausoleum denkt schon Grisar p. 136.

[42]) Was im Hinblick auf das Vorbild der Crocefissobasilika (cfr. unsere späteren Ausführungen), bei der die in frühster Zeit an sich unrömische Orientierung nach Osten nur natürlich ist, der Wunsch gewesen sein muß.

[43]) Die einheitliche, also christliche Entstehung der ganzen Anlage nehmen an, von den älteren Schriftstellern: Holstenius, Abate Ridolfino (in Zaccaria a. a. O. p. 245ff., mit ausführlicher Begründung); von den neueren: Baedeker, Nissen, Faloci, Sordini, der kunsthist. Anonymus der Publikation „Umbria" der Ferrovie dello Stato und Clausse. Letzterer erklärt gleichwohl dabei die Ornamentik selbst erst für romanisch, kennt aber von dem ganzen Tempelschmuck nur das in der Cella liegende Tympanonfragment, das er für das große der Front ausgiebt, — ein Beweis, daß er nie an Ort und Stelle war. Er kennt es, weil es Grisar, und zwar als einziges Stück, abbildet: von dort hat Clausse ebenso diese Abbildung wie seine halbe Weisheit. Die andere Hälfte ist de Rossi entlehnt, die frühchristliche Entstehung betreffend, nur daß Rossi dabei die Ornamentik im Auge hat, Clausse, da er diese schon vergeben hat, die Architektur so datiert. Wenn er also in bezug auf sie zu einer richtigen Ansicht gelangt, beruht es auf Zufall, wahrscheinlicher nach dem übrigen konfusen Inhalt seines Buches auf einem Mißverständnis.

[44]) Grisar p. 136 glaubt aus der Septimiusinschrift auf ein ganzes Grabmal dieses Mannes schließen zu dürfen, aus dessen Material dann das zugrunde liegende, zunächst heidnische Tempelchen (oder Mausoleum) erbaut worden sei. (Hülsen habe das Epitaph zusammengesetzt und Bormann wolle es im Corpus publizieren. In dem 6 Jahre später veröffentlichten Band, der Umbrien enthält, ist das Septimiusfragment enthalten — cfr. Anm. 29 —, davon aber nichts erwähnt.) Es wäre dies möglich, doch kann ebensogut eines der Clitunnoheiligtümer das Material für den Bau geliefert haben.

[45]) Nach Grisar p. 136 ist das Gesims vollkommen erneuert. Nach Pila p. 35 handelt es sich gerade hier (im Gegensatz zu dem Marmorgesims) um den ursprünglichen Schmuck des heidnischen Baues. Die 1886 gefundenen, von Pila zum Beweis herangezogenen Fragmente gleicher Art, die heut unter der Nordtreppe liegen, berechtigen jedenfalls zu dem Schluß, daß das Gesims alten Datums ist. Pila meint, die Stücke seien verworfen worden, als bei dem christlichen Umbau der Travertin z. T. durch Marmor ersetzt wurde. Das ist aber noch keineswegs gesagt. Es kann sich um erst im 18. Jahrhundert herabgestürzte Stücke des jetzt doch z. T. fehlenden Gesimses der Seitenportiken handeln. Sonst können sie auch direkt von dem älteren Bau stammen, der einst das Material und so eben vielleicht auch das betreffende Gesims, das daher gleich wäre, für die Kapelle hergegeben hat.

[46]) An manchen Punkten die Restaurationen wohl in Betracht gezogen. Allerdings darf man deren Umfang auch wieder nicht überschätzen. Cfr. Anm. 27 und 28.

[47]) Wir halten uns deshalb auch nicht für verpflichtet, auf die

vielen Hypothesen einzugehen, in welchem Zusammenhange der Bau als heidnischer Tempel mit dem Clitumnus und seiner Verehrung als Flußgottheit gestanden habe. Zu diskutieren wäre überhaupt nur die Ansicht, hier eins der Nebenheiligtümer vor sich zu haben, die zuers Campello, am eingehendsten Rutili vertritt. Daß es sich nicht um den Haupttempel handelt, schließt, abgesehen von der Kleinheit des Baues, der Umstand aus, daß jener nach dem Brief des Plinius dicht an der Quelle lag (adjacet), unser Bau aber 1 km davon entfernt ist.

[48]) So von Grisar, der nur seinen eigenen Worten nach (p. 137) unsicher ist, wie weit er bei den Schmuckteilen gehen soll.

[49]) Der Rankenschmuck im Giebelfelde war schon früh besonders beliebt in der sepulcralen Kunst; zahlreiche etruskische Aschenurnen (z. B. im Volumniergrab) und Grabaediculen, besonders in den Provinzen, weisen ihn auf. Im Orient erwähnen wir das frühe Beispiel vom sog. Grab der Richter bei Jerusalem (vor 70 n. Chr.), ferner den Mittelgiebel der Bühnenwand des Theaters von Aspendos. (Zeit des Antoninus Pius.) Später begegnen wir dieser Dekoration z. B. in der Türlünette von Theoderichs Palast auf dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Von noch späteren Beispielen seien das Verkündigungselfenbein der Sammlung Trivulzi und ein Tympanon der Panagia Gorgopico in Athen genannt.

[50]) Noch mehr als bei der Basilika läßt diese Zusammenordnung an die zahlreichen Beispiele einer Verbindung von Kreuz und Ranken- oder Blattschmuck denken, denen wir im Verlauf der frühchristlichen Kunstentwicklung begegnen. Wir verweisen auf die im ersten Kapitel (Anm. 99) genannten Beispiele und Anm. 74 dieses Kapitels.

[51]) Abate Ridolfino nennt bei Zaccaria a. a. O. p. 248 die Kreuze und Ornamente des Hauptportals der Basilika „similissimi a quelli, che si vedono nel tempio — — del Clitunno".

[52]) Sollte es doch zu einem der Nebenheiligtümer gehört haben, so berührt das unsere stilistische Einordnung nicht. Denn jene Bauwerke müssen nach der Überlieferung mit dem Clitunnotempel eine gleichzeitige Baugruppe gebildet haben (cfr. Anm. 20a), was auch die Ähnlichkeit ihrer Gesimse, von denen wahrscheinlich Fragmente erhalten sind (cfr. Anm. 54), mit dem hinteren des Tempels bestätigt.

[53]) An dem vorderen Tympanon fühlen wir uns nicht berechtigt, die Arbeit direkt schlechter zu nennen. Rossi p. 141 sagt vom ganzen Schmuck des Tempels dem der Basilika gegenüber: „l'esecuzione è meno finita."

[54]) Es giebt noch mehr Stücke des gleichen Charakters, die sich aber nicht in situ befinden, sondern zerstreut in der Nähe des Tempels umherliegen, z. T. auch in das neue Skulpturenmuseum im Signorienpalast überführt sind. (Andere kleine Reste derselben Gattung

auch in der Cella.) Von den am Tempel liegenden Fragmenten sind zwei sehr schlecht erhalten (95 und 65 cm lang), eines dagegen vortrefflich (62 cm lang). Es stimmt bis in alle Einzelheiten mit den hinteren Tempelgesimsen überein (von hinten vorstoßende Pflöcke zwischen den Kymatiengliedern, Füllstege in der Zahnschnittleiste), nur daß die obere Blattreihe statt der spitzen Einsenkungen rundliche Buchten hat, die aber in ihrer Halbmondform wieder sehr an eine ähnliche Bildung an der Cocifissobasilika erinnern (z. B. Innerer Türrahmen dort. Cfr. auf der Fragmentphotographie von Anderson Nr. 5750 das Stück auf mittlerer Höhe ganz rechts am Rande.) Dasselbe zeigen die kleinen Fragmente in der Cella. Da noch ein Eckstück der gleichen Art existiert (62 cm × 36 cm), könnte man denken, daß es sich hier um die vorderen Gesimsteile der Portiken handele, die, wie es am Hauptbau ist, im Gegensatz zu den seitlichen aus Marmor gewesen sein sollen. Aber leider sind sie zu hoch (32 cm schräg gemessen), d. h. gerade so hoch wie die in situ befindlichen um das Rücktympanon, während ihre Maße doch den allgemein geringeren der beiden Portiken angepasst sein müßten. Und ein ins Museum überführtes (sicher auch vom Clitunno stammendes) Fragment, das nach genau der gleichen Bildung (hier entspricht sogar auch die obere Blattreihe der vom hinteren Tempelgesims) sicher dazu gehört (hoch 20 cm, Längen: oben 58/65, unten 31/50), paßt nicht nur, als an 3 Seiten bearbeitet, schwer in jede Rekonstruktion der Portiken, vor allem die Palladios hinein (es kann nur das von hinten vorstoßende Kämpfergesims über einem Eckpilaster oder freistehendem Träger gewesen sein), sondern schließt vor allem deshalb die hier in Betracht gezogene Verwendung aus, weil seine untere Breite nur 31 cm, die Antenbreite der Seitenportiken dagegen 58 cm und 60 cm beträgt. Da außerdem nach Venuti p. 70 eine lange Liste von Marmorstücken, die nur von den Portiken stammen konnten, 1740 von den Mönchen verkauft wurde (damals wird auch das heut wieder zurückgebrachte kleine Tympanon in die Villa Redenta des Grafen Marignoli gekommen sein), während die eben genannten Stücke bei den Restaurationen Pila-Caroccis gefunden wurden, also seit langem vergraben gewesen sein werden, halten wir es für das wahrscheinlichste, daß sie zu einem der Oratorien il Battesimo oder degli Angeli (wahrscheinlich letzterem) gehört haben werden (cfr. Anm. 20a).

[55]) Eine gewisse Analogie bieten die großen in die Apsiden gestellten Aediculen römischer Tempel. (Gutes Beispiel Mau, Pompeji p. 121. Tempel der Fortuna Augusta.)

[56]) Sie sind bei der Restauration 1857-58 von Pila-Carocci hier eingesetzt worden. Pila p. 34.

[57]) Hier ist man wieder versucht an Syrien zu denken. Cfr. z. B. den Grabbau von Kherbett-Hâss. Vogüé pl. 84. — Dieselbe Eigen-

tümlichkeit, den steilen Giebel, zeigt das Frührenaissancetabernakel von S. Brizio, das überhaupt von dem des Clitunnotempels beeinflußt scheint. Vielleicht ist auch der Rankenschmuck des Tympanons dort Reminiscenz an eine hier vorhanden gewesene ähnliche Füllung. Unser Beispiel vom Clitunnotempel dürfte das früheste sein für das in Gotik und Renaissance so beliebte Rahmengehäuse.

[58]) Stückelberg, Langobardische Plastik gibt p. 45 eine kleine Entwicklungsreihe und nennt Beispiele. Rom erwähnt er nicht.

[59]) Zahlreiche Beispiele bei Vogüé, so pl. 32, 45, 76, 121. Cfr. auch Michel, Histoire de l'Art I p. 398.

[60]) Adolph Goldschmidt, Kirchentür des Hlg. Ambrosius. Straßburg, Heitz p. 8.

[61]) Daß die Bildung keine ganz herausfallende ist, beweist das allerdings spätere Beispiel der Pfosten des Domportals von Torcello. Jedoch ist hier der vegetabile Charakter stärker betont, die Arbeit viel schlechter.

[62]) Rohault de Fleury a. a. O. II p. 60 ff., pl. 91 und 121.

[63]) Cfr. z. B. Garucci V tav. 339, 2 und 7.

Man fühlt sich versucht, auch den ganzen Bau mit solchen Grabdarstellungen, wie sie besonders häufig bei der Szene der Auferweckung des Lazarus Verwendung fanden, in Vergleich zu setzen. Das hohe Postament, die Säulen und der mit dem Monogrammkreuz geschmückte Giebel kehren dabei häufig wieder.

[64]) Daß sie, wie Pila p. 27 annimmt, aus Verde antico bestanden, ist in den älteren Quellen nirgends überliefert. Und wenn er ferner sagt, daß sie nach S. Filippo in Spoleto geschafft worden seien, so liegt eine Verwechslung vor. Dort sollen die Säulen der Seitenportiken Verwendung gefunden haben. Von denen der Altarwand heißt es immer nur, sie wären in einen Garten bei Spoleto gekommen (Venuti p. 49). Es dürfte Villa Redenta gemeint sein. Cfr. Text p. 109 und Anm. 76.

[65]) Niemanns Restaurationen des Palastes abgebildet im Catalogo della Mostra Archeologica, Rom 1911 p. 48 ff.

[66]) Vogüé a. a. O. pl. 15.

[67]) Springer-Michaelis p. 530: im hellenistischen Alexandrien vorgebildet.

[68]) Wenn wir hier wie schon an anderen Stellen (Grabbau, Halbsäulen, Steilgiebel, Innenornamentik) im Gegensatz zu unserer Haltung bei der Basilika, trotz gewisser vorhandener Ähnlichkeiten, jede orientalische Beeinflussung ablehnen, so beruht das darin, daß sie eben entweder zu unbestimmt sind oder europäische Analogien näher liegen. Und was die, beide Bauten allein verbindende Ornamentik betrifft, so haben wir da ja schon bei der Basilika östlichen Einfluß nicht gelten lassen können.

[69]) Auch die ornamentale plastische Dekoration außen und innen weist in roten Farbresten Spuren einer Bemalung auf. Wir wagen kein Urteil darüber, wie alt sie sein mögen. Daß sie sich außen viele Jahrhunderte hindurch gehalten haben sollten, erscheint ausgeschlossen.

[70]) Durch die perspektivische Schrägstellung ist auf den Photographien (Gargioli C 5350, 5351) diese Wirkung beeinträchtigt.

[71]) Armellini, Cronachetta mensuale 1892 p. 76.

[72]) Grisar a. a. O. p. 140. Die Buchstaben, meint er, könnten zu dem Spruche gehört haben: In NOMine Jesu omne genu flectatur.

[73]) Der nur fragmentarisch erhaltene Kreuzstamm ist nach unten zu verlängert zu denken.

[74]) Das Katakombenkreuz abgebildet bei Venturi I, p. 69. Für das von S. Maria antiqua cfr. den Nachtrag zur 2. Auflage von Hülsens Forum Romanum p. 22. (Interessant sind hier die Rankenrudimente zu Füßen der beiden Kreuze. Sie zeigen, wie nahe selbst bei dieser losgelösten kreisumschlossenen Darstellung die Erinnerung an die Verbindung von Kreuz und Ranke liegt.)

[75]) Venuti a. a. O. p. 49.

[76]) Es ist bemerkenswert, daß die Worte Palladios bei der Beschreibung der Altarsäulen: „le colonne hanno le canellature torte, lavorate delicamente con bella varietà d'intagli" vorzüglich auf diese Cosmatenwerke passen würden; daß sie noch nie zur Stützung der mittelalterlichen Datierung des ganzen Tempelschmuckes herangezogen worden sind, beweist, daß man an diesen Zusammenhang nicht dachte. Sonst wäre es sicherlich geschehen. (Wir bemerken übrigens, daß uns die Maße der Säulen nicht zur Hand sind. Daß sie stimmten, wäre bei der ganzen Annahme natürlich Voraussetzung.)

[77]) Allerdings nur in der chronologischen Tabelle. Im Text a. a. O. p. 4 bezeichnet er sie nur als frühconstantinisch. Die Datieruug in die constantinische Zeit findet sich bei der Mehrzahl der neueren und älteren Autoren. (Kap. I Anm. 83.) Nach Campello war sie die von alters überlieferte.

[78]) Diese Datierung ist zuerst von Abate Ridolfino (Zaccaria a. a. O. p. 247) ausgesprochen worden. In neuerer Zeit hat sie besonders Pila-Carocci p. 38 ff. verteidigt. Allerdings will er nicht über Theodosius I. hinausgehen. Schon a. 419 sei ein christliches, vom Kaiser Honorius berufenes Konzil in Spoleto abgehalten worden. Da de Rossi über den damaligen Bischof Achilleo von Spoleto selbst eingehend im Bullettino di Arch. crist. 1871 p. 112 ff. gehandelt hat, wird ihm diese Tatsache nicht unbekannt gewesen sein; sie hinderte ihn nicht, eine spätere Datierung für wahrscheinlicher zu halten. Cfr. Anm. 83.

[79]) Cfr. Anm. 47.

[80]) Cfr. Anm. 20 a.

[81]) Grisar a. a. O. p. 140.

[82]) Cfr. Text p. 74 und Anm. 20 b.

[83]) Zusammenfassend kommt de Rossi (a. a. O. p. 148) zu dem Ergebnis: Nè i rari pregi dei ornati architettonici (della basilica) saranno ostacolo insuperabile a crederlo monumento della fine del secolo quarto o degli inizi del quinto, essendo stati lavorati in un' officina, che nel volgere del secolo quinto diè al tempietto del Clitunno quei belli frontoni e la non meno bella decorazione interna sopra l'altare ecc.

[84]) Cfr. Anm. 37, Kap. I Anm. 86.

[85]) Auch die Basilika, deren oberer Abschluß ähnlich gewesen sein muß und die ihn damals noch gehabt haben mag, kann eingewirkt haben.

[86]) Nach Italia Pontificia VI (Berlin, Weidmann 1909) p. 13 wurde das Kloster 1158 gegründet. — Die älteste datierte Fensterrose in Umbrien ist die von S. Maria Maggiore in Assisi 1163. Vielleicht war Castelritaldi (1141) damit vorangegangen.

[87]) Sie lautet:

ATTO SUA DEXTRA TEMPLUM FECITQUE FENESTRAM
CUI DEUS ETERNAM VITAM TRIBUATQUE SUPERNAM.

[88]) De Rossi a. a. O. p. 140, Guardabassi a. a. O. p. 351, Faloci Pulignani, Guida di Foligno p. 157. Man kann natürlich auch umgekehrt die Ornamentik zur Unterstützung einer mittelalterlichen Clitunnodatierung benutzen wollen. Daß Grisar dies nicht versäumt hat (a. a. O. p. 55), wird man sich denken können.

[89]) Ihr Wortlaut ist:

ANNO MILLENO CENTENO TER MONO DENO HAEC DOMVS ALMA PATRIS C$\overline{V}$ SANCTO FLAMINE NATI TEMPESTATE FAMIS NIMIE CEPIT RENOVARI· A DOMINO FACTO CALIXTO PRESVLE MARCO·

EXTITIT VIR MAGNUS LOTHOMVS ACTO CHOMARCVS QVOS XPISTVS SALVET BENEDICAT ADIVVET AMEN·

Also 1130 (oder 1133? Cfr. den Aufsatz Umberto Gnolis: Su due iscrizioni umbre del XII secolo in Augusta Perusia II p. 19.)

[90]) Auch das dritte Inschriftfragment dieser Gruppe, an der verbauten Fassade von S. Lorenzo in Spello, zeigt völlig gleichen Charakter und damit dieselben Unterschiede zur Clitunnoinschrift. Es lautet:

$\overset{\frown}{\text{XPI}}$ MADIO SVB MENSE MAGISTRI

Das Corpus inscriptionum lat. (XI 2a p. 723. n 4964) schreibt zur Datierung der Clitunnoinschrift (und der Fragmente cfr. Anm. 20b) nur: „Inscriptiones quinto p. Chr. saeculo incisas esse statuit Rossius." Schon die Wiedergabe der Inschriften beweist ja aber, daß das Corpus sie für frühchristlich hält.

[91]) Was Faloci sowohl wie Grisar, jeder von seinem Standpunkt aus, annehmen könnte.

[92]) Die vorher im Text als besonders charakteristisch gekennzeichneten Blütenbildungen in den Ecken der Tempeltympanen dürfen hiermit höchstens in dem Sinne verglichen werden, als man in ihnen eine Vorstufe des hier ausgebildeten Typs erblicken könnte. Hier handelt es sich um die gewöhnlichen Blattbildungen in der typischen Behandlung, dort um Phantasieblüten von einer gewissen, vielleicht nur zufälligen Ähnlichkeit der Erscheinung. Ein besonderes Innenfeld ist da nicht rings umzirkelt, sondern die Ritzlinien laufen an den Spitzen in der Kontur aus, am Vordertympanon grenzt ein plastischer Wulst Unter- und Oberteil ab.

[93]) Abgebildet in: XVII Centenario di S. Feliciano (Foligno, Salvati 1904) p. 183 (hier „non equivocamente" von Faloci richtig datiert) und Faloci Pulignani, Il Duomo di Foligno (Salvati 1908) p. 16. (Unrichtige Datierung.)

[94]) Dasselbe sagt Umberto Gnoli, Augusta Perusia I p. 31. Rassegna d'Arte VI p. 32.

[95]) Stückelberg a. a. O. p. 79 Fig. 100. Ein anderes nennt Stückelberg p. 49 als in Torcello befindlich.

[96]) Eine gewisse Übereinstimmung zeigt ein Kapitell der Auronakirche im Castello Sforzesco in Mailand, das Cattaneo p. 127 abbildet (Venturi erwähnt es II p. 166). Ähnliche Rankenbildung rahmt ein allerdings geperltes Kreuz, Trauben hängen in die oberen Kreuzwinkel. Bei der Bedeutung Spoletos in der Langobardenzeit ist schon mehrfach hier eine größere Steinmetzschule vermutet worden (Rossi, Bull. d. Arch. Cr. 1875, E. Herzig, Römische Quartalschrift XX 1906, beide in Aufsätzen über S. Pietro in Ferentillo). Möglich, daß ein interessanter Zusammenhang vorliegt.

Lebenslauf.

Am 23. Juni 1883 wurde ich, Wilhelm Otto Hermann Werner Hoppenstedt, als Sohn des Regierungsrates a. D., Direktors der Bank des Berliner Kassenvereins Adolf Hoppenstedt und seiner Ehefrau Clara, geb. Gabler, in Berlin geboren. Ich bin preußischer Staatsangehöriger und evangelischer Konfession.

Nach Absolvierung des Friedrichs-Werderschen Gymnasiums in Berlin Michaelis 1903 widmete ich mich auf den Universitäten Heidelberg, München und Göttingen dem juristischen Studium, das ich indes Weihnachten 1905 aufgab, um in das kunsthistorische Seminar Prof. Volls in München einzutreten. Daneben hörte ich dort die Vorlesungen der Professoren Furtwängler und Lipps.

Im Herbst 1906 wandte ich mich nach Halle, wo ich in den Seminarien Prof. Goldschmidts und Geh. Rat Roberts Aufnahme fand. Im Herbst 1907 genügte ich meiner militärischen Pflicht in Brandenburg a. H., wurde aber nach wenigen Monaten eines Fußleidens wegen entlassen. Den Rest des Winters ging ich nach Berlin, wo ich u. a. die Vorlesungen Prof. Wölfflins hörte. Den Sommer 1908 verwandte ich auf eine Orientierungsreise in Italien. Im Herbst kehrte ich nach Halle zurück, wo ich seitdem dauernd inskribiert geblieben bin. Das Sommersemester 1910 verbrachte ich beurlaubt, diesmal schon meiner Spezialstudien wegen, wieder in Italien.

Druck von Trowitzsch & Sohn in Berlin SW.